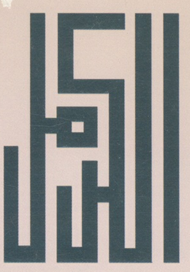


فصلية ثقافية

69

خريف 2001

رئيس التحرير

محمــود درويـــــش

مدير التحرير

حسن خضر

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية
مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص.ب ١٨٨٧ - رام الله - فلسطين
هاتف : ٢٩٦٥٩٣٤(٠٢) - هاتف/ فاكس : ٢٩٨٧٣٧٤/٥ (٠٢)
E-mail : editor@alkarmel .org
الكرمل على الانترنت: http://www.alkarmel.org

تصدر طبعة الاردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع. ص.ب ٩٢٦٤٦٣
الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الاردن - هاتف : ٤٦١٨١٩٠/١ - فاكس : ٦١٠٠٦٥

باريس: Mr. S. Hadidi
17, avenue Georges Duhamel
94000 Creteil
France

الاشتراكات السنوية : ٦٠ دولاراً للافراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)
ترسل الاشتراكات شيكاً الى العنوان البريدي او حوالة بنكية على حساب المؤسسة
Al-Carmel Cultural Foundation
Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852
Ramallah - Palestine

العدد 69

خريف 2001

الكرمل

فصلية ثقافية

الغلاف : خالد حوراني
لوحة الغلاف: للفنان تيسير بركات
التنضيد والانتاج والطباعة: مؤسسة " الايام "- رام الله

لا تعدنا بداياتُ القرن الحادي والعشرين بعالمٍ أفضل وبإنسانية أرقى. فالجنون هو المحرّك لعالمٍ دائم القفز إلى بداية جديدة: قبل وبعد. كأنّ شيئاً لم يكن قبل هذا اليوم، وكأنّ ما بعده فاتحة على الهاوية. كلمة السرّ الوحيدة التي تتداولها صناعةُ التاريخ الآن هي: الإرهاب والحرب على الإرهاب.

الكُلُّ يعرف الإرهاب، لكن لا أحد يريد أن يُعَرِّفه. فما هو إرهاب هنا يُسمّى دفاعاً عن الحرية هناك. وأداة الاستعمال البدائية تختلف عن الوسائل التكنولوجية في تعريف المفهوم. ولا يبدو أن الانتقائية هي التي تُشَوِّش المفهوم بقدر ما يبدو أن الأقوياء هم سادةُ المفاهيم القادرون على تقسيم العالم إلى حارتين: حارة البربرية، وحارة الحضارة.

«مَنْ ليس معنا فهو مع الإرهاب»... «معنا» الأميركية تعني الانحياز الكامل للتعريف الأميركي للإرهاب، وتعني تأييد الحرب الأميركية الشاملة على ما تحدّده من أهداف معلنة وغير معلنة، الآن وغداً، دون أن يعرف أحد ما هي تخومها.

من المفارقات المدهشة أن ممثلي «الحضارة» وممثلي «البربرية» يلتقون عند حدود المطلق، فبن لادن، «القطب العالمي الجديد»، قادر هو أيضاً على تقسيم العالم إلى خيمتين: خيمة المؤمنين، وخيمة الكُفّار. ومن ليس معه فهو كافر. أهنالك ما هو أشدُّ بؤساً من خلاف ينطوي على مثل هذا المشترك؟ لا لأن بن لادن ارتدَّ عن دينه السياسي الأميركي، بل لأنه لا يعترف بتعددية الظاهرة الحضارية، فليس الغرب كله غرباً، ولأنه يُزوِّد خصمه جورج بوش بما يحتاج إليه من جعل الشرق كله شرقاً. وهكذا تتغذى الصليبية الجديدة من مصدرين يبدوان في الظاهر متناقضين. أما في الجوهر، فإنهما يتعاونان على تطوير القطيعة!.



وكلاهما احتاج إلى فلسطين – الذريعة: أحدهما لإقناع بعض الدول العربية والإسلامية في دخول الحرب العالمية على إرهاب لا وطن له، والثاني لإضفاء صفة العدالة على دوافع العمليات الانتحارية ضد رموز الشيطان، دون أن يكون لفلسطين من دور سوى دور المشجب. الأغنية واحدة والمغنّي هو الذي يتغيَّر. فالدولة الفلسطينية الموعودة حقٌّ لا جائزة ترضية غامضة. وهي ثمرة نضال عادل ومشروع يقوده وعي عميق بالتعددية والعلمانية، لا يلتقي مع عقليات الحصرية، ولا يتقاطع مع مفهوم حتمية الصراع بين الحضارات والأديان الذي يقسم العالم إلى خير مطلق وإلى شرٍّ مطلق.

لقد تعاطف العالم مع الشعب الأميركي في محنته، وأدان العمليات الإرهابية التي أوقعت آلاف الضحايا من المدنيين الأبرياء، لا لتوفير الغطاء الأخلاقي لمحاربة جنون الأفراد بجنون الدول، بل للتأمُّل العميق في تفسير – لا تبرير – الدوافع التي تدفع بعض الضعفاء إلى استخدام أسلحة الإرهاب، وللبحث عن أسبابها خارج «الطبيعة العنصرية الملازمة لبعض الثقافات»، بل في أحوال العلاقة بين الشمال والجنوب، بين الهويات الخائفة والعولمة العاصفة، وبين عالم ما قبل الحداثة وما بعد الحداثة، وما تنتجه هذه الفوارق من توتر وإحباط ويأس يوفر المناخ الصالح لداء الإرهاب الذي لا شفاء منه إلاّ بالعدالة.

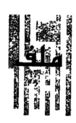
إن الحرب التي تخوضها الولايات المتحدة ضد أفغانستان لن تحلّ مشكلة الإرهاب، ولن تدفع الغاضبين على السياسة الأميركية إلى تغيير موقفهم من تحالفها مع الاستبداد والاحتلال، بل ستضيف إلى لائحة المظالم الطويلة بنوداً جديدة. فهذه الحرب المعلنة على الأشباح لن تصيب إلاّ الأبرياء. إن تخريب الخراب الأفغاني هو ضرب من ضروب العبثيّة الدمويّة، فليس في وسع الطائرات الحربية أن تدفع الأشباح إلى الاستسلام، ومهما ازدادت علب البسكويت التي تلقيها الطائرات على القتلى، فإنها لن تضفي على القتل طابعاً إنسانياً. فالموتى لا يأكلون البسكويت ولا الخبز!

الفهرست

نقد الصهيونية:

أقواس:

مكتبة:



الإرهاب: قبل 11 أيلول وبعده
مشكلة تعريف الإرهاب

المجموعات التي لا تمتلك القوّة السياسية، أو تمتلك القليل منها فقط، برهنت في السنوات الأخيرة أنّها باستخدام تكتيكات معيّنة، أبرزها استخدام الترهيب Terrorضدّ الجماعة المستهدَفة، تستطيع التوصّل إلى تأثيرات لا تتناسب مع قوّتها السياسية أو العددية. ومثل هذه التكتيكات تستجلب دعاوة عالمية النطاق، وتخلق ترقّباً وذعراً واسع الإنتشار، وتدفع الحكومات إلى النزول عند مطالب المجموعات الفرعية في المجتمع. وهذه التأثيرات ذاتها تخلق الإقبال على ضرورة فهم استخدام الترهيب من أجل أغراض سياسية. ومن المرغوب فيه، عند القيام بمحاولة كهذه، التأكيد أوّلاً على محتوى التهديد ـ من أجل فصل الواقع عن الصورة الإعلامية، والتحقّق ممّا إذا كان الإرهاب Terrorism المعاصر نتيجة لاستخدامات العنف في الماضي أم ظاهرة فريدة استولدتها القوى السياسة الجديدة. وبالإضافة إلى فهم مسار تكوّن الإرهاب وباعثه المعاصر، ثمة حاجة لتقييم ما إذا كانت التطوّرات الجديدة في النقل والإتصال والتسلّح تعطي استخدام الترهيب دفعة أكبر ممّا كانت عليه الحال في أشكال الترهيب السابقة، وتسفر بالتالي عن تهديد أكبر ممّا شهده الماضي.

والمهمّة التحليلية الأولى التي تواجه المعلّقين على الترهيب هي تعريف مادّة البحث. ولأنّ الإرهاب ينطوي على مشاعر بالغة الحدّة، تعود جزئياً إلى ردّ الفعل على الأهوال المقترنة به وتعود في جزئها الثاني إلى سياقه الإيديولوجي، فإنّ من الصعوبة العثور على تعريف دقيق يضمن توافق جميع الأطراف المشاركة في النقاش. وبسبب هذه المشكلات حاول العديد من المحللين التملّص منها عن طريق

الإشارة الإجبارية إلى تلك العبارة الشهيرة: «الإرهابي عند زيد مقاتل من أجل الحرية عند عمرو». وهذه العبارة، رغم أنها تبدو مستهلكة، تستجمع الصعوبات التي تواجه أولئك الراغبين في تضييق حدود الإرهاب، سواء لأغراض العمل الدولي أو لأغراض البحث الأكاديمي. ومع ذلك فإنّ الإشارة إليها ينبغي أن لا تقنع القارىء بعقم محاولة البحث عن الإناء الذهبي المتمثّل في صياغة تعريف مناسب للإرهاب. وبدون تعريف أساسي لا يمكن القول ما إذا كانت الظاهرة التي نطلق عليها اسم الإرهاب تشكّل أيّ تهديد، وما إذا كانت ظاهرة ذات طبيعة مختلفة عن سابقاتها، وما إذا كانت أيّة نظرية عن الإرهاب ممكنة في الأساس.

تعريف الإرهاب بوصفه مشكلة أخلاقية

إنّ أكبر العوائق أمام الدراسة الجادّة للإرهاب هي أنّ الإرهاب في الجوهر مشكلة أخلاقية. وهذا واحد من أبرز الأسباب الكامنة في صعوبة التوصّل إلى تعريف للإرهاب. ومحاولات التعريف تظلّ مرتبطة بالإفتراض القائل إنّ بعض طبقات العنف السياسي مبرّرة، وبعضها الآخر غير مبرّر. والكثيرون يصنّفون الأخيرة في باب الإرهاب، ويبغضون إدانة الأولى بمصطلح يُستخدم عادة في صيغة توصيف. ولكي يكون أيّ تعريف مقبولاً على نطاق عريض لا بدّ له من تجاوز الوصف السلوكي وإدراج الباعث الفردي، والوسط الإجتماعي، والهدف السياسي. والسلوك ذاته قد يبدو، أو قد لا يبدو، إرهاباً في نظر مُراقب معيّن وفقاً للفوارق في هذه العوامل الأخرى. غير أنه لكي يكون التعريف مفيداً لجمهور أوسع من الأفراد الذين صاغوا التعريف، يتعيّن على دارسي العنف أن يحاولوا النأي بأنفسهم عن طرائق التعريف التقليدية. وكما أنّ عدداً متزايداً من المعلّقين يبدون اليوم قادرين على تطبيق مصطلح «إرهابي» على نحو متكافىء بين الفاعلين غير التابعين لدولة أو التابعين لها، فإنّ عليهم أيضاً تطبيقه على النحو المتكافىء ذاته بين تلك المجموعات التي يتفقون مع قضاياها وتلك التي يختلفون معها. والمشكلة أنّ مجموعات مختلفة من مستخدمي المصطلحات تجد سهولة، بهذا القدر أو ذاك، في استخدام المصطلحات التي تركز على السلوكات وآثارها كما تتعارض مع تلك العوامل المتأثرة باعتبارات البواعث والسياسة. وهكذا يجد العديد من دارسي الإرهاب الأكاديميين القليل فقط من الصعوبة في تصنيف حدث ما في خانة «الإرهابي» دون إصدار حكم أخلاقي على الفعل. والعديد من الساسة ورجال تطبيق القانون وموظفي الحكومات والمواطنين يجدون أنفسهم عاجزين عن تكوين هذا الرأي المنفصل. ولهذا فإنه ليس من الصعب إنشاء تعريف مقبول ضمن أوساط جماعة متآلفة بعينها. وأمّا المشكلة فتبدأ حين تحاول تلك المجموعة الإنخراط في حوار مع الآخرين.

مشكلة الإتصال هذه ذات أهمية خاصة تفوق أهميتها الأكاديمية. إنها أحد الأسباب الجذرية وراء التذبذبات في السياسة، والتي تتّسم بها استجابات معظم الدول إزاء الإرهاب، وكذلك فشل المجتمع الدولي في إطلاق مبادرات فعّالة متعدّدة الجوانب لمكافحة المشكلة. والذين يدرسون الإرهاب ضمن جماعة معيّنة لا يستطيعون التواصل مع صانعي السياسات ورجال تطبيق القانون لأنّ هذه المجموعة الأخيرة ترفض تقنيات التحليل التي تعتمدها المجموعة الأولى وترى أنها لا تحمل مغزى كافياً لمواجهة

العالم الفعلي. ونقصان المغزى هذا يُرى، في جزء منه على الأقلّ، بمثابة عجز عن التمييز بين أفعال «الحقّ» وأفعال «الباطل». وعلى الصعيد الدولي تكون المساندة الممنوحة لمصالح فئوية محدّدة ظهيرة ضدّ تعريف كونيّ يمكن أن يشكّل أساساً للقانون والفعل الدوليين. وهكذا، على سبيل المثال، ترى بعض الدول أنّ منظمة التحرير الفلسطينية مجموعة إرهابية لا تتمتّع بأية شرعية سياسية وتستخدم طرائق عنف غير مبرّرة من أجل تحقيق أغراض غير مقبولة. من جانب آخر ترى دول أخرى أنّ المنظمة ممثّل شرعي لشعب مقهور يستخدم العنف الضروري والمبرّر (وليس الإرهاب) من أجل تحقيق أغراض عادلة ولا مفرّ منها. وبذلك يتكيء التعريف على تبرير أخلاقي. غير أنّ الدراسة الحقّة للإرهاب ينبغي أن تسعى إلى شرح الظاهرة، وليس تبريرها. وينبغي تنفيذ الدراسة على نحو لا يجعل التفسير منطوياً على التبرير.

المعنى الإجتماعي للإرهاب

إنّ الطابع الزَلِق لمفهوم الإرهاب (أيّاً كان تعريفه في نهاية المطاف) يتبدّى على أوضح صورة في استخدامه الإنتقائي، وخصوصاً استخدامه الإنتقائي الإزدرائي. وقبل الإنتقال إلى صياغة تعريف قابل للعمل، من المفيد الوقوف عند المعنى الإجتماعي الذي يُنسب عادة لكلمة «إرهاب». وأحد سُبُل القيام بهذا هو استخدام تحليل بيرغر ولاكمان لإنشاء الواقع اجتماعياً[١]. وحسب بيرغر ولاكمان يكون النظام الإجتماعي نتاجاً إنسانياً بالكامل، والواقع الإجتماعي سيرورة. والناس لا يتوقفون عن صناعة المجتمع، وهذا المجتمع ينتج كائنات بشرية «إجتماعية». بالإستناد إلى ذلك تكون المعاني الأخلاقية المنسوبة إلى البشر أو الأحداث مستقلّة من حيث أوضاعها. وبالنسبة إلى أولئك الذين يحاولون رؤية المجتمع بطريقة لا مصلحة فيها، فإنّ من الواضح عندهم أنّ التغيير والسيرورة صِفتان لازمتان في المجتمعات الصناعية الحديثة. غير أنّ معظم الناس لا يرون المجتمع في ضوء كهذا لأنهم لم يتمكنوا من «تحصيل» تجربة تتيح لهم التوصّل إلى المنظور ذاته. وهكذا يلاحظ غريسمان أنّ: «الناس غالباً ما يعيرون صفتَي الملموس والموضوعي للعلاقات والمؤسسات الإجتماعية، التي تصبح موضوعية في عواقبها رغم أنها حدسية في الأصل»[٢]. أكثر من ذلك، قد تكون المجموعات الحائزة على السلطة مستفيدة من هذه «الموضوعية»، ولهذا فإنها تشجّع تلك المدركات عن طريق استغلال المعلومات. وهكذا تصبح المؤسسات والأدوار متشيّئة Reified (أي منقلبة من المجرّد إلى المادّي).

وغريسمان يستخدم هذه المفاهيم لتحليل سبيل إسناد المعنى الإجتماعي للإرهاب. ومعظم المعلّقين على الإرهاب يقرّون بمشكلة حياد القيمة Value Neutrality في تعريف الإرهاب. فما يُعتبر إرهاباً في نظر جماعة أولى يمكن أن يُعتبر بطولة، أو سياسة خارجية، أو عدالة في نظر مجموعة ثانية. ذلك قاد عدداً من الكتّاب إلى التسليم بأنّ مصطلح «الإرهاب» لا يمكن استخدامه كوصف سلوكي لأنه سوف يحمل دائماً نكهة حكم أخلاقي من نوع ما. إلا أنّ موقعه المركزي في الصراع العنيف يجبرنا على منحه بعض الإنتباه الجادّ. وغريسمان يحاجج بأنّه من أجل جعل المصطلح ذا فائدة، لا بدّ من رؤية كيفية نَسْب المعاني الأخلاقية للأفعال الإرهابية بحيث نتمكّن من رؤية التنويعات التي تجعل

هذا الفعل إرهابياً وذاك وظيفة عادية من وظائف السياسة الخارجية. وغريسمان يبدأ تحليله باستعارة مفهوم «التماهي Identification» من كتاب كنيث بيرك «بلاغة البواعث». وكان بيرك قد قال بأنّ بأنّ الإقناع البلاغي يترسّخ في وعي المراقب عن طريق خلق صورة عن نفسه يغلّفها المراقب بآمال الكسب، سواء أكان مادياً أو عاطفياً أو كونياً[٣]. وبالنسبة إلى المراقب المتوسط تكون الشرعية Legitimacy هي العامل الذي يقرّب هذه الآمال من ذلك التماهي. «الشرعية نتاج اجتماعي، وحين تمتدّ بصفة عالية التجريد إلى الحكومات، فإنّ هذه الحكومات تصبح متشيئة إسوة بممثّليها»[٤].

وبينما يسهل على الحكومات أن تشرّع أنشطتها أكثر ممّا في وسع الإرهابيين القيام بذلك، يجاهد هؤلاء غالباً من أجل حيازة الشرعية. ويحدث غالباً أنّ يكون هذا الجهد محاولة لشرعنة أنشطة الإرهابيين في نظرهم هم أوّلاً، ومحاولة في الآن ذاته لإقناع الرأي العام بجدوى تلك الأنشطة. وفي هذه الحالات يكون باعث الشرعنة سيكولوجياً أكثر ممّا هو تكتيكي. ورغم ذلك فإنّ بعض المنظمات غير الحكومية ذات الإرتكاز العريض، والتي تستخدم التكتيكات الإرهابية، نجحت في حيازة مقدار كبير من الشرعية المنسوبة إليها.

وفليتشر يشرح كيف يتعامل العديد من الإرهابيين مع سيرورة الشرعية هذه، فيقول:

إنهم يعتبرون أنفسهم العلاج الوحيد الممكن ضدّ شرور المؤسسة، ويؤكدون بذلك «قانونية» Legality أفعالهم. إنهم يزعمون، بجدّية تامّة، تمتّع منظماتهم بحقوق سيادية حتى وهم يعرّضون بحبائل السيادة وتكلّفها. وهكذا يلجأ العديد منهم إلى تسمية أنفسهم بالجنود، ويتبنّون توصيفات عسكرية لمنظماتهم ـ مثل «الجيش «الجمهوري الإيرلندي»»، و«جيش التحرير الأسود»، و«الفصائل الحمراء»، و«قوّات متطوّعي أولستر» وما إلى ذلك. وهم يعتقلون ضحاياهم في «سجون الشعب»، ويعقدون «المحاكم» ويصدرون «الأحكام» وينفّذونها، ويصبحون كياناً ذا سيادة حين يجبرون الصحف والإذاعة والتلفزة على نشر بياناتهم وإنذاراتهم كلمة بكلمة.[٥]

ويمكن للمرء أن يجادل في أنّ هذا الإدراك المتشيّء عن الحكومة هو أحد الأسباب في أن الأعمال الإرهابية التي يمارسها الأفراد أو المجموعات غير التابعة إلى دولة أو الحكومات تكتسب معاني أخلاقية مختلفة، حتى إذا كانت لها التأثيرات الإجمالية ذاتها. والتنويعات السلوكية والأسلوبية التي باتت صفات لنمطَي الإرهاب تسهم بدورها في تفرّع المعنى الأخلاقي إلى شعبتين. وهنالك عدد من الفوارق الواضحة بين الأساليب السلوكية عند إرهابيي الحكومات والأفراد أو المنظمات غير التابعة إلى دولة. المجموعة الأولى تعتمد على مصادر وفيرة ومزاعم شرعية معترف بها، في حين أنّ الأفراد لا يملكون إلا القليل من هذا الزعم ويعتمدون على مصادر هزيلة وأنماط عنف رخيصة الكلفة. كذلك تساهم التنويعات الأسلوبية في ترسيخ إدراك الفوارق. والأبرز في هذا الصدد تقديم ممثّلي الأمّة ـ الدولة في صورة البشر العقلانيين الذين تخدم أفعالهم هدفاً أعرض. والإنطباع السائد يشير إلى أشخاص يتحلّون بالإنضباط الذاتي، والمنطق، وحسّ المسؤولية. وفي المقابل يجري تقديم الإرهابي الفرد في صورة الشخص اللاعقلاني، المندفع بتأثير ذهن مختلّ، والباحث عن أهداف تخدم مصلحته الشخصية ولا تسفر إلا عن الخراب اللامنطقي. والفارق يتعمّق أكثر عن طريق الأسلحة التي يختارها

كلّ منهما، وطريقة استخدامها. وهنالك غالباً مدلولات سلبية للأسلحة التي يحملها الإرهابي الفرد ـ مسدسات وبنادق مسروقة، قنابل، صواريخ مصوّبة على أهداف مدنية. يُضاف إلى هذا فرْض انطباع «القتال القذر» على الجمهور عن طريق تضخيم الإنطباع الناجم عن حقيقة أنّ الأسلحة الإرهابية تكون عادة خافية عن الأنظار، وهي بالتالي لا تفرّق بين هدف وآخر، على عكس الأسلحة التي تستخدمها قوّات الحكومة. وترد إلى الذهن أمثلة عديدة. خذوا مثلاً صورة الجندي البريطاني في إيرلندا الشمالية، مسلّحاً ببندقية مشاة نموذجية. خذوا، في المقابل، قنبلة بدائية الصنع تُزرع في حانة أو في سيّارة. هذه الصور حافلة بالمعاني الإجتماعية. فالجندي يمكن أن يُصوّر كفرد منضبط يحمل سلاحه بصفة شرعية، مكشوفاً وواضحاً للعيان. وينبغي أن يصوّب بندقيته بنفسه وسيشهد عاقبة إطلاق النار. أمّا الشخص الذي يزرع قنبلة فإنه لا يحمل سمة الشرعية هذه. فالقنبلة تُوضع سرّاً، وستكون لها آثار غير متوقعة وغير تمييزية (ومريعة؟)، ولسوف تنفجر بعد أن يتوارى زارعها (وهو بالتالي لا يتحمّل مسؤولية شخصية عن الأشلاء التي سيسبّبها، ولن يشهدها بأمّ عينيه). والأسلحة المتخفية في هيئة أشياء الحياة اليومية (مثل الرسائل الملغومة) يمكن أن تكون عرضة لتأويل يصفها بالجبن واللاشرعية. وهكذا يتمّ تشييء الإرهاب الرسمي وشرعنته، الأمر الذي لا يطُبّق على الإرهاب الفردي.

الإرهاب و«التماهي»

والعامل الأخير يستحقّ وقفة خاصة في هذه السيرورة. وإذا صحّ أنّ التماهي هو مفتاح النجاح البلاغي، فإنّ أيّ فعل سوف يُعدّ إرهابياً إذا تماهى الناس مع ضحايا الفعل. (ودور وسائل الإعلام كأدوات شرعنة جدير بالإنتباه خصوصاً. وتحدث سيرورة تماهٍ مماثلة في ميادين أخرى مثل إختطاف الأشخاص والجرائم البيئية، وجرائم الأوساط الراقية في المجتمع، وما إليها). فإذا حدث التماهي مع المرتكب، فإنّ الفعل يُرى في مصطلحات إيجابية (أو حيادية ومتضاربة في أسوأ الأحوال). لهذا الوضع انعكاساته عند الأنظمة الرسمية التي تمارس الإرهاب. إذا كانت هذه الأنظمة صناعية فإنّ الصناعات تكون مشاركة مباشرة في الإرهاب الرسمي (وكذلك يكون مستخدموها استطراداً). فضلاً عن ذلك يتضمّن إرهاب الدولة عادة الأجهزة البيروقراطية (الشرطة، القوّات المسلحة، دوائر الإستخبارات، الشرطة السرّية، إدارات الهجرة، مراقبة المعلومات، وسواها)، والتي تنقلب جوهرياً إلى إدارة للإرهاب ،بصفة مباشرة أو غير مباشرة) عن طريق استخدام أعداد كبيرة من المواطنين. (ويمكن الجدل بأنّ بعض المجموعات الإرهابية، مثل «الجيش الجمهوري الإيرلندي»، تملك بيروقراطياتها هي أيضاً. غير أنّ هذه الهياكل ذات صلة بالمنظمة نفسها وليس المجتمع على نطاق عريض. والمسألة تتعلّق كثيراً بمسألة النطاق). ولأنّ أعداداً كبيرة من السكان تشارك بدرجة ما في أفعال العنف التي تقرّها الحكومة، فإنّ التماهي مع الضحية يصبح إشكالياً. وتكون النتيجة أنّ الترهيب المتشيىء رسمياً لا يُصنّف في باب «الإرهاب»، إذْ أنّ المعنى الإجتماعي الإرهابي غائب هنا. هذا التشييء والشرعنة للإرهاب الرسمي يتيحان إدانة الإرهاب الفردي بوصفه مستنكراً أخلاقياً، بينما تغيب الإشارة الأخلاقية

إلى الإرهاب الرسمي أو ينظر إليه كفعل قاسٍ ولكنه ضروري. وهكذا ينبغي على الدارس الجادّ للإرهاب أن يتخذ قراراً عن سابق قصد حول كيفية التعامل مع مصطلح «الإرهاب»: إمّا أن يسقطه من حسابه نهائياً لأنه يمكن أن ينزلق إلى محض تسميات أخلاقية وعظية، أو أن يعترف بإمكانية التوصّل إلى بعض التمييز المفيد بين أنماط العنف إذا توجّب الإحتفاظ بالمفهوم وتطبيق المصطلح بصورة متساوية على الحكومات، والمجموعات، والأفراد.

تعريفات الإرهاب

من أجل تقييم طبيعة الإرهاب تقتضي الضرورة تفحّص تعريفات ومفاهيم الترهيب والإرهاب، وتدقيق علاقتها ـ الغائمة عادة ـ مع أشكال العنف المدني والعسكري والسياسي الأخرى، ومع السلوك الإجرامي. ويلاحظ ولكنسون أنّ إحدى أبرز مشكلات تعريف الإرهاب تكمن في الطبيعة الذاتية للترهيب[٦]. لدينا جميعنا عتبات مختلفة من الخوف، وخلفياتنا الشخصية والثقافية تجعل من بعض الصور والتجارب والمخاوف أكثر ترهيباً لدى البعض دون البعض الآخر. وبسبب التداخل المعقّد للقوى الذاتية والإستجابات الفردية اللاعقلانية غالباً، فإنّ من الصعب تماماً التوصّل إلى تعريف دقيق للترهيب أو دراسته علمياً. ولسبب كهذا، ونتيجة طبيعته الإيديولوجية الموروثة، ظلّ علماء السلوك يميلون ـ حتى عهد قريب ـ إلى النأي بأنفسهم عن الترهيب والإرهاب. لكنّ المؤرّخين وفلاسفة الإجتماع لم يكونوا عازفين عن ذلك إلى هذه الدرجة، وقدّموا معلومات قيّمة سوف نعتمد عليها في هذه المناقشة. ولقد درسوا بصفة خاصة أولئك القادة وتلك الأنظمة والحكومات المسؤولة عن تطوير نظريات وسياسات صريحة حول الإرهاب، أو حاولوا تقييم الظروف الإجتماعية ـ الإقتصادية والسياسية التي تسبق ظهور الإرهاب أو تكون عاقبة له.

أوّل ما لاحظه الباحثون هؤلاء هو أنّ استخدام الترهيب لا يحتاج إلى الإنبثاق من حافز سياسي. ومن الواضح أنّ المجرمين أخذوا يلجأون، أكثر فأكثر، إلى تكتيكات إرهابية النمط من أجل تحقيق مكسب شخصي. والأفراد المختلّون عقلياً يمكن أيضاً أن يرهبوا الآخرين بسبب وضعهم هذا. وأخيراً يمكن لبعض أفراد المجتمع، المصابين بالضجر أو السادية، أن يرهبوا الآخرين في سياق التعبير عن إحباطاتهم، والتنفيس عن سخطهم، أو الإنخراط في احتجاج رمزي على المجتمع. والتمييزات بين مختلف أشكال الإرهاب تطمسها أحياناً حقيقة أنّ المجرمين أو المختلّين عقلياً، ممن يستخدمون تكتيكات الترهيب، قد يزعمون شرعنة أفعالهم عن طريق اعتناق شعارات سياسية (ومَن القادر على الجزم بالحدّ الفاصل بين انتهاء التسويغ وبدء التبرير السياسي النزيه؟)، أو بسبب أنّ ما سوف نسمّيه الحركات الإرهابية تلجأ غالباً إلى طلب العون من، والتعاون مع، المجرمين. هذه الإختلاطات، بالإضافة إلى استخدام كلمة «إرهاب» بمصطلح إزدرائي تامّ للإشارة إلى أفعال منظمة معارضة ما، تجعل مشكلات التعريف غير قابلة للحلّ تقريباً. وكما جرت الإشارة من قبل، تزداد المشكلة تعقيداً بسبب عزوف العديد من الناس عن الإقرار بأنّ الإرهاب، أيّاً كان تعريفه، أداة في يد الحكومات والمنظمات مثلما هو أداة في يد الثوريين والمتطرّفين سياسياً. والتركيز على النشاطات الأجنبية الخارجية لمجموعات صغيرة

أسهل كثيراً من تناول الإرهاب المؤسساتي «الرسمي» الذي تمارسه حفنة من الأنظمة المعروفة. غير أنه لا مناص من قبول بعض التعريفات الأساسية من أجل مناقشة الموضوع بصيغة ذات معنى.

التمييز الأوّل، والأسهل، الذي يتوجّب القيام به هو التفريق بين الترهيب والإرهاب. ذلك لأنّ استخدام الترهيب بحدّ ذاته لا يشكّل إرهاباً بالضرورة، إذْ يمكن استخدام الترهيب لأغراض شخصية أو جنائية كما أشرنا من قبل. وهذه المنطقة ليست موضوع هذا الكتاب. كذلك لن نناقش الترهيب بوصفه نتاجاً فرعياً للحروب، لأنّ هذا العمل معنيّ باستخدام الترهيب كسلاح في الحرب السيكولوجية، لتحقيق أغراض سياسية.

وفي هذا الإطار حاول الكثيرون تنقيح تعريف الإرهاب. وعند ثورنتون يكون الإرهاب استخداماً للترهيب بوصفه «فعلاً رمزياً يُراد منه التأثير في السلوك السياسي عن طريق وسائل غير عادية، تنطوي على استخدام التهديد بالعنف»(٧). وقد يحقّق الإرهاب أغراضاً سياسية عن طريق واحد من اثنين: إمّا رصّ صفوف القوى المتعاطفة مع قضية الإرهابيين، أو تفكيك صفوف قوى السلطات الحاكمة. والسلطات هذه تمتلك ميّزة ابتدائية معيّنة بسبب العطالة التي تميّز العلاقة السياسية المألوفة بين السلطة والمواطنين. وغالباً ما يُرى الإرهابيون في هيئة جسم غريب ينبغي استئصاله. وحسب ثورنتون تكون إحدى أولى المهمّات وأكثرها حيوية عند المجموعة المتمرّدة هي تقويض علاقة العطالة هذه بين السلطة الحاكمة والمواطنين. وبهذا فإنّه «لكي تقوم المجموعة المتمرّدة بهذه المهمّة عليها أن تكسر الرابطة التي تجمع بين الجماهير والحكّام في المجتمع، وعليها أن تزيل الدعامات الهيكلية التي تمنح المجتمع قوّته ـ أو، في أقلّ تقدير، أن تجعل تلك الدعامات تبدو غير ذات مغزى في المشكلات الحرجة التي يتوجّب أن تجابهها الجماهير. وهذه سيرورة بلبلة، وهي السمة الأكثر اقتراناً باستخدام الترهيب...»(٨)

وثمة في تعريف ثورنتون للإرهاب تشديد هامّ على سمته الفائقة للمألوف Extranormal. ويمكن أن يوضع استخدام الترهيب على هذا النحو في المرتبات الأعلى لحالات مواصلة التحريض السياسي، وفوق العنف السياسي (على غرار أعمال الشغب). وإنّ الطبيعة غير المألوفة لاستخدام الترهيب هي التي تميّزه عن سواه من أشكال العنف السياسي. لكنّ ثورنتون يجد نفسه، بعدئذ، في مواجهة مشكلة تعريف صفة «الفائق للمألوف» ـ وهي صعوبة لا يتمكّن من حلّها. ولهذا يبدو مثمراً أكثر أن نبحث عن سُبُل أخرى تتيح التمييز بين الإرهاب وخطف الأشخاص مثلاً، وكلاهما يمتلكان تأثير إحداث الترهيب في نفس الضحية.

كذلك يتميّز الإرهاب بمحتواه الرمزي العالي.

ويقرّ ثورنتون بأنّ طبيعة الإرهاب الرمزية تسهم بشكل ملموس في فعاليته العالية:

إذا استوعب الإرهابي أنه يسعى إلى أثر استعراضي، فإنه سوف يهاجم الأهداف ذات القيمة الرمزية القصوى. ورموز الدولة تكتسب أهمية خاصة، ولكنّ الأهمّ منها تلك الرموز التي تشير إلى الهياكل والعلاقات المعيارية التي تشكّل الإطار الداعم للمجتمع. وعن طريق إظهار ضعف هذا

الإطار، لا ينجح المتمردون في إظهار قوّتهم هم وضعف السلطات الحاكمة فحسب، بل يكشفون أيضاً عجز المجتمع عن تقديم المساندة لأبناء المجتمع في زمن الأزمات.(٩)

الترهيب التنفيذي والترهيب التحريضي

ضمن هذا التعريف للإرهاب يميّز ثورنتون بين مقولتَين عريضتَين في استخدام الترهيب(١٠). الأولى هي «الترهيب التنفيذي Enforcement Terror» الذي يستخدمه مالكو السلطة الراغبون في تصفية التحدّيات لسلطتهم، والثانية هي «الترهيب التحريضي Agitational Terror» والذي يصف النشاطات الإرهابية لأولئك الراغبين في تقويض النظام القائم وامتلاك السلطة هم أنفسهم. وتحليله يلبّي، بذلك، متطلبات التطبيق المتكافيء لمفهوم الإرهاب بالنسبة إلى نشاطات المتمرّدين والحاكمين على حدّ سواء. تمييز مماثل يلاحضه ماي، الذي يقسم الإرهاب إلى نوعين: نظام الترهيب وحصار الترهيب(١١). الأوّل يشير إلى إرهاب موضوع في خدمة النظام القائم، والثاني يشير إلى إرهاب موضوع في خدمة الحركات الثورية. وماي يعترف أنّ نظام الترهيب هو الأهمّ بين الإثنين، ولكنه يلاحظ كيف أنّ حصار الترهيب هو الذي يجتذب انتباهنا: «الإرهاب الثوري، أيّاً كانت طبيعته الإشتقاقية والإنعكاسية، يكشف مستوى من إدراك عالم القتل والقتل المضاد، قد يُرى في صورة أكثر إيحاء من إرهاب الدولة»(١٢).

والحقّ أنّ أحد أطرف ألغاز دراسة الإرهاب أنّ المعلّقين والباحثين يميلون إلى التركيز على الطرف المتمرّد موضوعاً في مواجهة التنوّع الحاكم. وهنالك عدد من التفسيرات الظاهرة. الطابع الدراماتيكي لصناعة الأخبار هو أحد أعمدة الإرهاب، وحين يصبح الإرهاب مؤسساتياً وشكلاً من أشكال الحكم فإنه عندئذ لا يصنع سوى القليل من عناوين الصحف. وأن تحكم عن طريق الإرهاب أمر أقلّ قيمة إخبارية من خطف طائرة. سبب آخر لفقدان الإهتمام بما يسمّيه ماي «عهد الترهيب Reign of Terror» يمكن أن يُردّ إلى سيرورات إنشاء الحقائق الإجتماعية التي أشرنا إليها من قبل. وتقديم الإرهابيين الرسميين في صورة بشر عقلانيين، بالمقارنة مع إرهابي فرد موتور ومنفلت من العقال، يشجّع جمهور المجتمع على رؤية مفادها أنّ الخطر الذي يهدّد تكاملهم الفيزيائي والنفسي قادم من الإرهابي الثاني. وبينما يتبنى الكثيرون الموقف القائل بأنّ إرهاب الدولة غير مرغوب به أو تجب مقاومته في نهاية الأمر، فإنّ التهديد المباشر يظلّ في نظرهم قادماً من الإرهابي الفرد. وعنصر الإحساس بالقلق هو الذي يلعب دوراً كبيراً هنا. إنّ إرهاب الدولة قد يكون وحشياً وظالماً، ولكنّ المرء يعرف عموماً طبيعة الأنشطة التي يتوجّب عليه عدم الإنخراط فيها لكي لا يقع ضحية ذلك الإرهاب. الإرهاب الفردي، في المقابل، لا ينطوي على علاقة مباشرة مع سلوك المرء، لأنه يظهر بشكل عشوائي وهو لذلك أشدّ خطراً. هنا أيضاً يكون تأثير وسائل الإعلام عاملاً هاماً. وينبغي أن نتذكّر أنّ الكثير من الدول التي تعاني من الإرهاب هي أنظمة استبدادية أو تمارس شكلاً من أشكال احتكار الإعلام (بعضها بشكل مفضوح، وبعضها بشكل مستتر). وفي حالات كهذه يصعب على وسائل الإعلام أن تعرّض بالسلطات الحاكمة بسبب إفراطها في القمع، خشية خضوعها لإجراءات انتقامية أو إلغاء

ترخيصها. لكنها تستطيع، وهي تقوم فعلياً، بنقل إرهاب الأفراد والمجموعات الصغيرة إلى بيت كلّ مواطن. وهكذا يجري تسويق صورة عن مجتمع مُبتلى بمتطرّفين يخرّبون نسيج الحياة اليومية ويهدّدون الدولة، ويُنسى طيّ هذه الصورة الأذى الأكبر الناجم عن سياسات الدولة وأعمالها. والتركيز على فاعل فرد محدّد أسهل، بالطبع، من التعرّض لنظام لا شكل له. أخيراً هنالك بعض الأسباب العملية المحسوسة وراء عزوف الباحثين عن دراسة إرهاب الدولة. وغروم لاحظ أنّ «المؤرّخين يجدون صعوبة في إغراق أنفسهم في أعراف عهود ترهيب على غرار روبسبيير أو ستالين، ومن الخطر القيام ببحث ميداني في أنظمة الترهيب المعاصرة. أسهل بكثير، إذاً، أن يتمّ استخلاص مفاهيم استخدام الترهيب كسلاح لتحقيق هدف محدد، بدل النظر إليه كشكل معتاد ومألوف من أشكال الحكم»[١٣].

ولعلّ الجهد المنهجي الوحيد لتطوير نظرية عامة عن الإرهاب ترتكز على الإستخدام الرسمي للترهيب هو عمل أوجين والتر الرائد حول الحكّام المتعاقبين لشعب الزولو في القرن التاسع عشر[١٤]. والتر يرى الإرهاب بوصفه سيرورة ترهيب تنطوي على ثلاثة عناصر: فعل العنف أو التهديد به، وردّ الفعل العاطفي على الخوف الأقصى من جانب الضحايا أو الضحايا المرشّحين، والتأثيرات الإجتماعية التي تعقب العنف (أو التهديد به) والخوف المقترن به[١٥]. وهذا التعريف يستثني العنف المحدود الموجّه ضدّ جماعة محدّدة بوضوح، تملك أو كانت تملك السلطة في المجتمع. وحوادث الترهيب لا تصنع الإرهاب، في حين أنّ النظام الإرهابي يشدّد قبضته على المجتمع بأسره.

وبعد تحليل استخدام الترهيب في المجتمعات الأفريقية التقليدية يستخلص والتر أنه توجد:

خمسة شروط ضرورية للحفاظ على النظام الإرهابي، يمكن أيضاً النظر إليها كمقتضيات وظيفية:

١) إيديولوجية مشتركة تبرّر العنف، بحيث أنّ الشرعية تقمع الإحتجاج.

٢) الضحايا في سيرورة الترهيب ينبغي أن يُعوّضوا، لأنه إذا نجح العنف في تصفية أشخاص تقتضيهم الحاجة في أداء مهامّ جوهرية، أو تعذّر العثور على بدائل لأداء الأدوار المناطة بهم، فإنّ نظام التعاون سوف ينهار.

٣) فصل منفّذي العنف والضحايا عن الحياة الإجتماعية العادية. وهذا الإنفصال المزدوج يحرّر العنف من الضوابط الإجتماعية ويفصل الضحايا عن مصادر الحماية.

٤) ينبغي أن يتوازن الترهيب عن طريق اجتراح الحوافز وتوطيد التعاون.

٥) على العلاقات التعاونية أن تتحمّل تأثير الترهيب[١٦].

هذه النقطة الأخيرة لافتة للإنتباه لأنها تبيّن أنّ مجتمعاً يجري فيه التعاون ضمن بيئة خالية من الودّ والثقة سوف يتحمّل نظام ترهيب أفضل من مجتمع يعتمد فيه التعاون على الودّ والثقة. «ومن الغريب، بذلك، أنّ مجتمعاً يكون فيه الناس معزولين ومتفرّقين، تشقّ صفوفهم الشكوك والتنافس التدميري المشترك، هو مجتمع يتحمّل نظام ترهيب أفضل من مجتمع لا يسوده الكثير من التناحرات المستعصية. فإذا كانت العلاقات التعاونية لا تتحمّل تدهور الروابط الإجتماعية تحت نير الترهيب، فإنّ النظام سوف ينهار»[١٧]. وهذه فكرة تلوح ثاقبة حقاً، خصوصاً حين يتأمّل المرء حال المجتمعات الحديثة المصنّعة!

وبينما يمكن تقسيم الإرهاب، ودونما اعتراض كبير، إلى مقولات إجمالية مثل حصار الترهيب ودولة الترهيب أو الترهيب التنفيذي والترهيب التحريضي، فإنّ من النادر لهذه المقولات أن تكون دقيقة بما يكفي لخدمة تحليلات مفهومية أكثر تعقيداً للظاهرة قيد الدراسة. ولهذا فإنّ الأولوية في بحث هذا الميدان مُنحت، والحال هذه، إلى محاولة استنباط تيبولوجيات تقدّم تعريفات أكثر دقّة لأقسام الإرهاب الفرعية. ورغم توفّر الكثير من هذه التيبولوجيات(١٨)، فإنّ تلك التي استنبطها ولكنسون تظلّ مقبولة من الكثيرين (بما في ذلك كاتب هذه السطور) بوصفها تقدّم الإطار الأوضح المتوفّر حالياً بغية مناقشة الإرهاب(١٩).

ولكنسون يقيم أوّلاً تمايزاً بين أربعة أنماط من الإرهاب: جنائي، نفسي، حربي، وسياسي. الإرهاب الجنائي يعرّف بأنه استخدام الترهيب لأغراض الكسب المادي. والإرهاب النفسي ينطوي على أغراض صوفية، ودينية، وسحرية. والإرهاب الحربي يسعى، في تعريف والتر، إلى «شلّ العدوّ، واستنزاف مقاومته، واختزال قدرته على القتال، على أن يكون تدميره هو الهدف الختامي»(٢٠). وتمييز ولكنسون الأساسي بين الإرهاب المدني والإرهاب العسكري يقوم على أنّ الأوّل يهدف عموماً إلى الإبادة والثاني إلى السيطرة. (رغم أنّ هذا ضبابيّ بعض الشيء لأنّ الإرهاب العسكري ينطوي على عواقب سياسية / اجتماعية مثلما يستهدف التدمير المحض لأغراض تكتيكية). أمّا الإرهاب السياسي فيُعرّف عموماً بأنه الإستخدام المنهجي للعنف أو التهديد به لضمان تحقيق أهداف سياسية.

تحليل ولكنسون يبدأ من التمييز بين الترهيب السياسي والإرهاب السياسي. والترهيب السياسي يقع «في أفعال معزولة وكذلك على شكل عنف جماعي متطرّف وعشوائي وغير تمييزي»(٢١). هذا الترهيب لا هو بالمنهجي ولا بالمنظّم، وتصعب السيطرة عليه غالباً. و«لهذا فإنّ صفة الإرهاب لا تنطبق على الفعل المعزول ولا على الأفعال العشوائية»(٢٢). في موازاة ذلك يكون الإرهاب السياسي «سياسة متماسكة متتابعة تتضمّن ارتكاب الترهيب المنظّم إمّا من جانب دولة أو حركة أوفصيل، أو من جانب مجموعة صغيرة وأفراد. والإرهاب المنهجي يتضمّن بعض الهيكل التنظيمي، أيّاً كانت درجة بدائيته، كما يتضمّن نوعاً من نظرية أو إيديولوجية حول الترهيب»(٢٣).

وصعوبة استثناء عمل منعزل من بوصلة الإرهاب تكمن، مع ذلك، في تعذّر معرفة الكيفية التي تتيح تصنيف أيّ فعل محدّد إلا إذا اتضح ما إذا كان أو لم يكن جزءاً من سلسلة أفعال. وهكذا فإنّ القصف العسكري في أيامنا هذه يمكن أن يُصنّف كفعل ترهيب (وليس فعل إرهاب) في البدء، ولكن قد يُصنّف كفعل إرهابي ذات يوم حين يؤسّس تكرار القصف نسقاً ترهيبياً واضحاً.

المشكلات التعريفية واقتراح تعريف جديد للإرهاب

تشدّد تعريفات عديدة على ضرورة إدراك الإستخدام المنهجي لتكتيك الترهيب قبل أن يتمّ بدقّة تصنيف الأفعال الفردية المندرجة ضمن سلسلة ما في باب «الأعمال الإرهابية». كذلك تغضّ معظم التعريفات النظر عن حقيقة أنّ الإرهاب يمكن أن يُستخدم من جانب المتمرّدين ومن جانب الأنظمة الحاكمة سواء بسواء. وفي سبيل تلبية هذه الإعتراضات، وبغية إدراج المعطيات الشائعة في التعريفات

المتوفّرة، نقترح تعريف العمل التالي لخدمة أغراض هذا الكتاب: «الإرهاب السياسي هو استخدام، أو التهديد باستخدام، العنف من جانب أفراد أو جماعات، سواء عملوا من أجل أو في صفوف حركة معارضة للنظام القائم، حين يُراد من هذا العمل خلق هاجس أقصى و/أو تأثيرات باعثة على الخوف عند جماعة مقصودة، تكون أكبر حجماً من الضحايا المباشرين، وبهدف قسر تلك الجماعة على قبول المطالب السياسية لمرتكبي العمل».

وأيّاً كانت مشاعر المرء الشخصية تجاه الأعمال الإرهابية، أو أيّاً كان مقدار استفظاعه لها، فإنها ليست في مرجعية الإرهابي جائرة أو وحشية أو لاعقلانية. الإرهاب ليس خالياً من البصيرة. إنه وسيلة واعية لتحقيق غاية. وللإرهاب جذوره وأسبابه وأهدافه، وهي النقطة التي يتمّ تجاهلها من جانب المراقب الذي يرى أنّ أعمال الإرهابي عشوائية وهادفة إلى قتل أناس لا يشكّل موتهم أيّ قيمة لخدمة قضية الإرهابي. ومن أجل فهم هذه المفارقة الظاهرة لا بدّ من تدقيق التكوين التاريخي للإرهاب الحديث، والإلمام بأطروحاته النظرية، وتحليل السُبُل التي تجعل الإرهاب المعاصر استمراراً لاتجاه تاريخي وظاهرة فريدة من ظواهر عصرنا، في آن معاً.

غرانت وردلو

إشارة: عن الفصل الأوّل من كتاب

Grant Wardlaw:Political Terrorism: Theories, Tactics, and Countermeasures،.
(Second edition), Cambridge Unibersity press, ١٩٨٩

والبروفيسور غرانت وردلو أسترالي الأصل، ويشغل منصب المدير التنفيذي للمعهد الجنائي الأسترالي. ويعتبر كتابه الرائد هذا بين أفضل الإبحاث التي تدرس ظاهرة الإرهاب بعمق وإنصاف، وتتوقف مطوّلاً وبصفة متساوية عند إرهاب الدولة مثل إرهاب الأفراد.

هوامش المؤلف

1 .P.L .Berger and T.Luckman, The Social Construction of Reality (Harmo,dsworth: Penguin, 1971).

2 .H.C .Greisman,Social meanings of terrorism: reification, violence, and social control, Contemporary Crises, 1971, 1, 304.

3 .K .Burke, A Rhetoric of Motives (Berkley: University of California Press, 1969), 19–23.

4. Greisman, 306-7.

5. J. Fletcher, International Terrorism: The Nature of the Problem. Adelaide, 1979.

6. P. Wilkinson, Terrorism and the Liberal State (London: Macmillan, 1979).

7. T.P. Thornton, Terror as a weapon of political agitation in H. Eckstein (ed.), Internal War (London: Collier-Macmillan, 1964), 73.

8. Ibid., 74.

9. Ibid., 77.

10. Ibid., 72.

11. W.F. May, Terrorism as strategy and ecstasy, Social Research, 1974, 41, 277-98.

12. Ibid., 277.

13. A.J.R. Groom, Coming to terms with terrorism, British Journal of International Studies, 1978, 4, 62.

14. E.V. Walter, Terror and resistance: A Study of Political Violence with Case Studies of Some Primitive African Communities (New York: Oxford University Press, 1969).

15. Ibid., 5.

16. Ibid., 314-2.

17. Ibid., 342-3.

18. Some ewamples are F.J. Hacker, Crusaders, Criminals, crazies (New York: W.W. Norton, 1979).

19. P. Wilkinson, Political Terrorism (London: Macmillan, 1974).

20. Walter, 14.

21. Wilkinson, Political Terrorism, 17.

22. M.C. Hutchinson, The concept of revolutionary terrorism, Journal of Conflict Resolution, 1973, 6, 384.

23. Wilkinson, Political Terrorism, 17-18.

مسرح الخير والشر

في الصراع بين الخير والشرّ، يكون الناس هم القتلى دائماً.

الإرهابيون قتلوا عاملين من ٥٠ بلداً في نيويورك وواشنطن، باسم الخير ضدّ الشرّ. وباسم الخير ضدّ الشر وعد الرئيس بوش بالثأر: «سوف نستأصل الشرّ من العالم»، هكذا أعلن.

نستأصل الشرّ؟ ولكن كيف يمكن للخير أن يكون بغير الشرّ؟ ليس المتشددون المتديّنون هم وحدهم الذين يحتاجون إلى أعداء من أجل تسويغ جنونهم. صناعة الأسلحة وآلة الحرب الأمريكية الهائلة تحتاج بدورها إلى أعداء لتبرير وجودها. الخير والشرّ، والشرّ والخير: الممثّلون يبدّلون الأقنعة، والأبطال ينقلبون إلى وحوش والوحوش إلى أبطال، في تطابق مع متطلبات مؤلّفي المسرح.

ليس في هذا جديد. العالم الألماني فيرنر فون براون كان شريراً حين اخترع قاذفات الـ V–٢ التي استخدمها هتلر ضدّ لندن، ولكنه أصبح خيّراً حين وضع مواهبه في خدمة الولايات المتحدة. ستالين كان خيّراً خلال الحرب العالمية الثانية وشريراً بعدها، حين أصبح زعيم «إمبراطورية الشرّ». خلال سنوات الحرب الباردة كتب جون شتاينبك: «لعلّ العالم بأسره يحتاج إلى الروس. وأفترض أنّ روسيا نفسها تحتاج إلى الروس. ولعلّ روس روسيا هم الأمريكيون». ولكنّ حتى الروس هؤلاء أصبحوا خيّرين بعدئذ. واليوم يستطيع بوتين ضمّ صوته إلى الجوقة التي تقول: «ينبغي معاقبة الشرّ».

كان صدام حسين خيّراً، وكذلك كانت أسلحته الكيماوية التي استخدمها ضدّ الإيرانيين والأكراد. أصبح شريراً بعد ذلك. كانوا يسمّونه «الشيطان حسين Satan Hussein» حين فرغت الولايات المتحدة من غزو بناما وانتقلت إلى غزو العراق لأنّ العراق غزا الكويت. وبوش الأب حمل تلك الحرب على عاتقه. وبالروح الإنسانية الرحيمة الي عُرفت بها عائلته، قتل أكثر من ١٠٠ ألف عراقي غالبيتهم العظمى من المدنيين.

«الشيطان حسين» بقي حيث هو، ولكنّ توجّب على عدوّ الإنسانية رقم ١ هذا أن يتنحى جانباً وأن يقبل موقع عدوّ الإنسانية رقم ٢. ذلك لأنّ ملعون العالم يحمل اليوم اسم أسامة بن لادن. المخابرات المركزية الأمريكية علّمته كلّ ما يعرفه عن الإرهاب: بن لادن، الذي أحبّته الحكومة الأمريكية وسلّحته، كان أحد أبرز «المقاتلين من أجل الحرية» ضده الشيوعية في أفغانستان. كان الأب بوش يشغل منصب نائب الرئيس حين أطلق الرئيس ريغان على هؤلاء الأبطال تسمية «المعادل الأخلاقي للآباء المؤسسين». هوليود وافقت على ذلك. وفي «رامبو ٣» صوّرت الأفغان المسلمين في هيئة الرجال الخيّرين. الآن، بعد ١٣ سنة، في عهد الإبن بوش، إنهم الرجال الأسوأ على الإطلاق.

وكان هنري كيسنجر بين أوائل الذين علّقوا على المأساة الراهنة. «أولئك الذين يزوّدون الإرهابيين بالدعم والتمويل والإلهام هم مذنبون مثل الإرهابيين أنفسهم»، قال مغرّداً، وهي الكلمات ذاتها التي سيتلقفها ويرددها الإبن بوش بعد ساعات.

إذا كانت الحال هكذا حقاً، فإنّ الحاجة الملحّة تقتضي قصف كيسنجر أوّلاً. إنه متّهم بجرائم عديدة أكثر من جرائم بن لادن أو أيّ إرهابي على وجه الأرض. لقد قدّم «الدعم والتمويل والإلهام» لإطلاق الإرهاب في أندونيسيا، وكمبوديا، وإيران، وجنوب أفريقيا، وبنغلاديش، وجميع بلدان أمريكا الجنوبية التي عانت من الحرب القذرة في سياق «خطّة الكوندور».

وفي ١١ أيلول من العام ١٩٧٣، أي قبل ٢٨ سنة تماماً من حرائق الأسبوع الماضي، جرى اقتحام القصر الرئاسي في تشيلي. وكيسنجر كتبٍ شاهدة قبر ألليندي والديمقراطية التشيلية قبل وقت طويل حين علّق على نتائج الإنتخابات قائلاً: «لا أدري لماذا يتوجّب أن نكتفي بالوقوف ومراقبة بلد ينحدر إلى الشيوعية بسبب لامسؤولية أبناء شعبه أنفسهم».

واحتقار الشعب واحد من الأشياء الكثيرة التي يشترك فيها إرهاب الدولة وإرهاب الأفراد. على سبيل المثال، تقتل منظمة ETA الناس باسم استقلال بلاد الباسك، وتقول بلسان أحد الناطقين باسمها: «الحقوق لا علاقة لها بالأغلبية أو الأقلية».

وهنالك الكثير من الأرض المشتركة بين إرهاب التقنية الرديئة وإرهاب التقنية الفائقة، بين إرهاب متطرّفي الأديان وإرهاب متطرّفي الأسواق، بين اليائسين والمتجبّرين، بين المختلّين المنفلتين من العقال والمحترفين الذين يرتدون الزيّ الرسمي ويقتلون بدم بارد. كلّهم يشتركون في احتقار الحياة الإنسانية: قتَلَة ٥٥٠٠ مواطن تحت أنقاض البرجين اللذين سقطا مثل قلاع من الرمال الجافة، وقتَلَة ٢٠٠ ألف غواتيمالي غالبيتهم من أبناء الأقوام الأصلية، أُبيدوا دون أن تمحضهم تلفزة العالم وصحفه أيّ انتباه. أولئك الغواتيماليون لم يضحّ بهم أيّ مسلم متطرّف، بل قضوا على يد فصائل إرهابية تلقّت «الدعم والتمويل والإلهام» من حكومات أمريكية متعاقبة.

جميع عَبَدة الموت هؤلاء يتفقون أيضاً على الحاجة إلى اختزال الفوارق الإجتماعية والثقافية والوطنية إلى تلك العسكرية وحدها. وباسم الخير ضدّ الشرّ، باسم «الحقيقة الواحدة الوحيدة»، يحلّون كلّ شيء عن طريق القتل أوّلاً ثم طرح الأسئلة لاحقاً. وبهذه الطريقة يقومون بتقوية العدوّ الذي يحاربونه. وكانت فظائع سينديرو لومينوزو هي التي أعطت الرئيس فوهيموري الدعم الشعبي الذي احتاجه من أجل إطلاق نظام إرهابي وبيع البيرو بثمن موزة. وكانت فظائع الولايات المتحدة في الشرق الأوسط هي التي مهّدت الأرض لحرب الإرهاب المقدّسة.

ورغم أنّ قادة «العالم المتمدّن» يحشدون اليوم حملة صليبية جديدة، فإنّ الله بريء من الجرائم التي تُرتكب باسمه. ففي نهاية المطاف، لم يكن الله هو الذي أمر بتنفيذ الهولوكوست ضدّ أتباع يهوه. ولم يكن يهوه هو الذي أمر بتنفيذ مذابح صبرا وشاتيلا أو طرد الفلسطينيين من أرضهم.

إنها مأساة أخطاء: لا أحد يعرف اليوم هويّة زيد من عمرو. دخان الإنفجارات يشكّل جزءاً من ستارة أعرض لدخان يمنعنا جميعاً من الرؤية بوضوح. ومن انتقام إلى انتقام يجبرنا الإرهاب على السير إلى قبورنا. ومؤخراً رأيت صورة حديثة لكتابة على أحد جدران نيويورك، تقول: «مبدأ العين بالعين يجعل العالم بأسره أعمى».

ونطاق العنف يخلق العنف والإضطراب أيضاً: الألم، والخوف، والتعصّب، والكراهية، والجنون. وفي بورتو ألليغري، مطلع هذه السنة، قال أحمد بن بيللا محذّراً: «إنّ هذا النظام، الذي صنع الأبقار المجنونة، يصنع البشر المجانين أيضاً». وهؤلاء البشر المجانين، المجانين بفعل الكراهية، يتصرّفون على غرار القوّة التي خلقتهم.

إدواردو غاليانو
٢١ أيلول

اللامتخيل ورنينه المحتوم

إذا كان العالم الإسلامي هو مصدر الهجمات [العمليات الإنتحارية في نيويورك وواشنطن يوم ١١ أيلول]، فمَن الذي سوف يُفاجَأ حقاً؟

قبل يومين من الهجمات قُتل ثمانية أشخاص في جنوب العراق حين قصفت الطائرات البريطانية والأمريكية مناطق مدنية هناك. وفي حدود ما أعلم، لم تُنشر كلمة واحدة عن هذا الحدث في أيٍّ من صحف بريطانيا الأساسية.

تقديرات « هيئة التربية الصحية » في لندن تقول إنّ ٢٠٠ ألف عراقي ماتوا في أعقاب المذبحة التي عُرفت باسم « حرب الخليج ».

لم يشكّل هذا خبراً يحرّك مشاعر الجمهور في الغرب.

مليون مدني على الأقلّ، نصفهم من الأطفال، ماتوا في العراق نتيجة حصار القرون الوسطى الذي تفرضه الولايات المتحدة وبريطانيا.

وفي الباكستان وأفغانستان كانت حركة « المجاهدين »، التي أفرخت حركة « الطالبان »، مخلوق المخابرات المركزية الأمريكية بامتياز.

معسكرات التدريب التي يُقال إنّ أسامة بن لادن (الرجل الذي تطلب أمريكا رأسه اليوم) خطّط فيها هجماته، بُنيت بمساندة أمريكا وبأموالها.

وفي فلسطين، كان ينبغي للإحتلال الإسرائيلي اللاشرعي المتواصل أن ينهار منذ زمن طويل لولا دعم الولايات المتحدة.

والشعوب الإسلامية أبعد ما تكون عن صفة إرهابيي العالم لأنها هي ضحية الإرهاب. وهي في الأساس ضحية الأصولية الأمريكية التي تشكّل قوّتها ـ في جميع أشكالها العسكرية والإستراتيجية والإقتصادية ـ أكبر مصادر الإرهاب على الأرض.

هذه الحقيقة تُراقب في وسائل الإعلام الغربية، التي تسارع « تغطياتها » إلى التخفيف من ذنب القوى الإمبريالية. وريشارد فولك، أستاذ العلاقات الدولية في جامعة برنستون، يوجز المسألة هكذا: « يجري تقديم السياسة الخارجية الغربية من خلال شاشة ذاتية الصواب وأخلاقية/ قانونية أحادية الجانب، حافلة بصُوَر إيجابية عن القِيَم الغربية والبراءة التي تتعرّض للتهديد، فتستدعي بذلك حملة عنف سياسي لا رادع لها ».

وتوني بلير، الذي تبيع حكومته الأسلحة السامّة لإسرائيل وسبق لها أن قصفت العراق ويوغوسلافيا بالقنابل العنقودية واليورانيوم المستنفد، وكانت أكبر مورّدي السلاح لمرتكبي المذابح الجماعية في أندونيسيا، يمكن اليوم أن يؤخذ على محمل الجدّ حين يتحدّث عن « العار » و« الشرّ الجديد للإرهاب الجماعي ». وهذا بذاته يقول الكثير حول الرقابة المفروضة على إحساسنا بكيفية إدارة شؤون العالم.

وترد إلى الذهن واحدة من كلمات بلير المفضّلة: « سخف »! ومن المؤسف أنّه لا عزاء لأسَر آلاف الأمريكيين العاديين الذين ماتوا على نحو مروّع، إذا علموا أنّ صانعي عذاباتهم هم أنفسهم صناعة

السياسات الغربية. هل آمنت المؤسسة الأمريكية أنها تستطيع استثمار واحتكار الأحداث في الشرق الأوسط دونما ثمن تسدّده بنفسها، أو بالأحرى بدماء أبنائها الأبرياء؟

إنّ الهجمات تأتي عند نهاية تاريخ طويل من خيانة الشعوب الإسلامية والعربية: انهيار الإمبراطورية العثمانية، تأسيس دولة إسرائيل، أربع حروب عربية - إسرائيلية و٣٤ سنة من الإحتلال الإسرائيلي الوحشي للأمّة العربية. كلّ هذا، كما يبدو، أطاحت به أفعال القسوة القصوى التي ارتكبها أولئك الذين يزعمون أنهم يمثّلون ضحايا تدخّل الغرب في أوطانهم.

«أمريكا، التي لم تعرف أرضها الحرب الحديثة أبداً، تنال حصتها اليوم: ربما قرابة ٢٠ ألف ضحية».

وفي الشرق الأوسط، كما يشير روبرت فيسك، سوف يحزن الناس على خسران الأرواح البريئة، ولكنهم سوف يسألون ما إذا كانت الصحف وشبكات التلفزة في الغرب كرّست عُشر التغطية الراهنة لنصف مليون طفل عراقي قتيل، ولـ ١٧,٥٠٠ مدني قُتلوا في اجتياح إسرائيل للبنان سنة ١٩٨٢؟ الجواب هو النفي. هنالك جذور أعمق جعلت الهجمات على أمريكا أمراً محتّماً تقريباً.

ولا يقتصر الأمر على السخط والمظالم في الشرق الأوسط وجنوب آسيا. فمنذ انتهاء الحرب الباردة والولايات المتحدة إسوة بصديقاتها الحميمات، وبريطانيا أساساً، تمارس قوّتها وتسيء استخدامها، في حين أنّ الإنقسامات المفروضة على أبناء البشر تتفاقم على نحو غير مسبوق.

والترهيب الغربي جزء من التاريخ الراهن للإمبريالية، وهذه كلمة لم يعد الصحافيون يجرؤون على نطقها أو كتابتها.

طرد سكّان جزيرة دييغو غارسيا على يد حكومة ولسون في الستينيات لم يحظ بأية تغطية صحفية عملياً.

وإنّ موطنهم بات الآن مستودع ذخيرة نووية وقاعدة تقلع منها قاذفات الولايات المتحدة نحو الشرق الأوسط.

وفي أندونيسا، سنة ١٩٦٥ - ١٩٦٦، قُتل مليون آدمي بتواطؤ الحكومتين الأمريكية والبريطانية: والأمريكيون زوّدوا الجنرال سوهارتو بلوائح الإغتيالات ثمّ أخذوا يحصون القتلى.

السلوك البريطاني في المالاوي لم يكن مختلفاً عن السجلّ الأمريكي في فييتنام، بل جرى استيحاؤه عملياً: حجب الطعام عن البشر، وتحويل القرى إلى معسكرات اعتقال، واقتلاع أكثر من نصف مليون بالقوّة.

وفي فييتنام كان اقتلاع وتعطيل وتسميم أمّة بأسرها قيامياً، لكنّه تقزّم في ذاكرتنا بفضل أفلام هوليود وما يسمّيه إدوار سعيد بحقّ «الإمبريالية الثقافية».

وفي سياق «عملية العنقاء» في فييتنام، رتّبت المخابرات المركزية مقتل قرابة ٥٠ ألف شخص. وكما تكشف الوثائق الرسمية اليوم، كانت تلك العملية هي النموذج الذي سيُنقل إلى تشيلي ويبلغ أوجه مع اغتيال الزعيم المنتخب ديمقراطياً سلفادور الليندي، ثم سحق نيكاراغوا بعد عشر سنوات.

كلّ هذا كان خارج القانون، واللائحة أطول من أن يتسع لها المقام.

الإمبريالية اليوم تعيد تأهيل نفسها. والقوات الأمريكية تعمل انطلاقاً من قواعد في ٥٠ بلداً.
« هيمنة مطلقة النطاق »، يقول الهدف الأمريكي المعلن بوضوح.
ما علاقة هذا كلّه بالفظائع التي شهدتها أمريكا هذا الأسبوع؟ إذا زار أحدكم أيّاً من أرجاء الإنسانية الفقيرة المعذّبة، فستفهمون أنّ للأمر علاقة، كلّ العلاقة.
الناس ليسوا من حجر، ولا هم أغبياء. إنهم يرون استقلالهم مصادراً، وثرواتهم وأرضهم وحياة أبنائهم مستلبة، وأصابع الإتهام التي يرفعونها تتوجّه إلى الشمال: إلى المواطن الكبرى للنهب والإمتياز. ولا مناص للترهيب من أن يستولد الترهيب.
ولكن... كم صبر المقهورون!
إنّ أصوات غضبهم تُسمع اليوم، والعذابات اليومية التي كانت تجري في أماكن قصيّة ذبيحة وصلت أخيراً إلى ديارنا.

جون بيلجر
١٣ أيلول

جبر العدالة اللانهائية

في أعقاب العمليات الإنتحارية المذهلة ليوم ١١ أيلول، ضدّ البنتاغون ومركز التجارة الدولي، قال أحد المذيعين الأمريكيين: « يندر أن يتكشّف الخير والشرّ كما تكشّفا يوم الثلاثاء الماضي. أناس لا نعرفهم ذبحوا أناساً نعرفهم، وفعلوا ذلك بطَرَب وازدراء». ثم انهار وبكى.
هنا المحكّ: أمريكا في حالة حرب ضدّ أناس لا تعرفهم، لأنهم لا يظهرون كثيراً على شاشات التلفزة. وقبل أن تشخّص أو حتى تفهم طبيعة العدوّ، سارعت الحكومة الأمريكية ـ في غمرة لهاثها خلف الدعاوة والبلاغة المحرجة ـ إلى تدبّر تحالف دولي ضدّ الشرّ، وعبأت جيشها، وقوّاتها الجوية، وبحريتها، ووسائل إعلامها، وألزمتهم بخوض المعركة.
المشكلة أنّه حين تذهب أمريكا إلى الحرب فإنها يمكن بالفعل أن تعود منها دون أن تخوضها. وإذا لم تجد عدوّها فإنها تصنّعه كرمى للمواطنين الغاضبين في ديار الوطن. وحين تندلع الحرب فإنها تطوّر زخمها الخاص، ومنطقها، وتبريرها، ولسوف نفقد كلّ قدرة على رؤية السبب الذي جعلنا نخوضها في الأساس. وما نشهده هنا هو استعراض القوّة الأعظم في الكون، وهي تلجأ بغضب وعصبية إلى

غريزة قديمة تحثّها على خوض نوع جديد من الحرب. وفجأة، وحين يتصل الأمر بالدفاع عن نفسها، تبدو السفن الحربية الأمريكية، والصواريخ وطائرات الـF-١٦ مثل أشياء مُماتة راكدة. وفي «سياق أداء وظيفتها الرادعة لم تعد ترسانة القنابل النووية تساوي قيمة وزنها في سوق الخردة. مشارط الورق وسكاكين الجيب والغضب البارد هي الأسلحة التي سوف تُخاض بها حروب القرن الجديد. الغضب هو مفتاح القفل. وهو ينزلق خافياً عبر حواجز الجمارك. إنه لا يظهر في عمليات تفتيش الحقائب.

مَن الذي تحاربه أمريكا؟ في ٢٠ أيلول قال مكتب التحقيقات الفيديرالي إنّ لديه بعض الشكوك حول هوية الخاطفين. في اليوم ذاته قال الرئيس جورج بوش: «إننا نعلم تماماً مَن هم هؤلاء الناس، ومَن هي الحكومات التي تدعمهم». وبدا أنّ الرئيس يعرف شيئاً لا تعرفه الـFBI ولا الشعب الأمريكي.

وفي خطابه يوم ٢٠ أيلول أمام الكونغرس أطلق الرئيس بوش على أعداء أمريكا اسم أعداء الحرية، وقال: «الأمريكيون يسألون، لماذا يكرهوننا؟ إنهم يكرهون حرّياتنا، حرياتنا الدينية، حرية التعبير، حرية التصويت والتجمع والإختلاف بين بعضنا البعض». والناس هنا مطالَبون بإجراء قفزتي إيمان. الأولى هي الإفتراض بأنّ «العدوّ» هو ما تقول حكومة الولايات المتحدة أنه العدوّ، حتى إذا لم تكن تملك الدليل الكافي الذي يدعم مزاعمها. والقفزة الثانية هي الإفتراض بأنّ بواعث «العدوّ» هي ما تقول الولايات المتحدة إنها بواعثه، ولا دليل يدعم ذلك هنا أيضاً.

ولأسباب استراتيجية وعسكرية واقتصادية، من الحيوي لحكومة الولايات المتحدة أن تقنع جمهورها بأنّ التزامه بالحرية والديمقراطية و«الأسلوب الأمريكي في العيش» تتعرّض جميعها للهجوم. ومن السهل الإنشغال بالتوافه في مناخ الحزن والسخط والغضب الراهن. ومع ذلك، إذا صحّ ما يُقال فإنه من المشروع التساؤل عن السبب في أنّ رموز هيمنة أمريكا الإقتصادية والعسكرية ـ مركز التجارة الدولي والبنتاغون ـ هي التي تمّ اختيارها كأهداف للهجمات؟ لماذا ليس تمثال الحرية؟ أيكون أنّ الغضب الجهنميّ الذي قاد المهاجمين لا يضرب بجذوره في حرّية أمريكا وديمقراطيتها، بل في سجلّ حكومة الولايات المتحدة بصدد التزامها ودعمها لأشياء معاكسة تماماً، أي للإرهاب العسكري والإقتصادي، للعصيان، للدكتاتورية العسكرية، للتعصّب الديني وعمليات الإبادة الجماعية (خارج أمريكا)؟ لا بدّ أنه من الصعب على الأمريكيين العاديين، وهم يعيشون حال الفقد، أن يتطلعوا إلى العالم بأعين مغرورقة بالدموع، فيلاقون ما قد يبدو وكأنه قلّة اكتراث. ليست هذه قلّة اكتراث. إنها تنبّؤ ليس أكثر. غياب للمفاجأة. الحكمة المتعبة التي تذكّر بأنّ مَن يزرع سوف يحصد. ينبغي أن يعرف أفراد الشعب الأمريكي أنّهم ليسوا موضوع الكراهية، بل سياسات حكومتهم. ولا يعقل أنهم يرتابون في أنهم أنفسهم ـ بموسيقييهم الرائعين، بكتّابهم، بممثّليهم، برياضييهم المدهشين وسينماهم ـ موضع ترحاب في العالم بأسره. جميعنا تأثّرنا بشجاعة ورشاقة عمّال المطافىء ورجال الإنقاذ وموظّفي المكاتب العادية في الأيام التي تلت الهجمات. ولسوف يكون من المؤسف أنه، بدل استخدام الحدث كفرصة لمحاولة فهم سبب يوم ١١ أيلول، سوف يستخدم الأمريكيون الفرصة لاغتصاب كامل أسى العالم، لكي يمارسوا وحدهم الحداد والإنتقام.

ولعلّ العالم لن يتوصّل إلى معرفة الأسباب التي حفّزت أولئك الخاطفين الذين قادوا الطائرات إلى

تلك الأبنية الأمريكية المحددة. أنهم لم يكونوا فتية باحثين عن المجد. لم يتركوا قصاصات انتحار، ولا رسائل سياسية، ولم تنسب أيّة منظمة مسؤولية الهجمات إلى نفسها. كلّ ما نعرفه أنّ إيمانهم بما كانوا يقومون به تجاوز غريزة البقاء الإنسانية الطبيعية، وتجاوز أيّة رغبة في أنّ يتمّ استذكارهم بعد الموت. كأنهم لم يكونوا قادرين على قياس حجم سخطهم بأيّ مقدار آخر أدنى من حاجاتهم. وما فعلوه فجّر حفرة في العالم كما نعرفه. وفي غياب المعلومات سوف يلجأ الساسة والمعلّقون السياسيون والكتّاب (من أمثالي) إلى استثمار الفعل قياساً على سياسة كلّ منهم، وفق تأويلات كلّ منهم. وهذا التوقّع، وهذا المناخ السياسي الذي جرت فيه الهجمات، لا يمكن إلا أن يكون أمراً طيّباً.

لكنّ الحرب تخيّم بظلالها. وكلّ ما يبقى للقول ينبغي أن يُقال بسرعة. وقبل أن تنصّب أمريكا نفسها في أعلى التحالف الدولي ضدّ الشرّ، وقبل أن تدعو (وتُكره) البلدان على المشاركة النشطة في مهمّة شبه إلهية ظلّت تُدعى « العدالة اللانهائية » حتى جاء مَن يوضح أنّ هذه التسمية قد تشكّل إهانة للمسلمين، المؤمنين بأنّ الله وحده مالك هذا النوع من العدالة، فاستُبدلت التسمية بـ « الحرية الباقية »، قبل هذا كلّه تبدو بضعة توضيحات صغيرة مفيدة هنا. مثلاً، « العدالة اللانهائية / الحرية الباقية » من أجل مَن؟ أهذه حرب أمريكا ضدّ الترهيب في أمريكا أم ضدّ الترهيب عموماً؟ ما الذي يجرى الإنتقام له بالضبط؟ أهو الفقد المأساوي لـ ٧٠٠٠ نفس، وتقويض خمسة ملايين قدم مربّع من المكاتب في مانهاتن، وتدمير قسم من البنتاغون، وفقدان بضعة مئات الآلاف من الوظائف، وإفلاس بعض شركات الطيران، وهبوط بورصة نيويورك؟ أم الأمر أكثر من هذا؟ في عام ١٩٩٦ سُئلت مادلين البرايت على شاشة إحدى أقنية التلفزة الوطنية، وكانت آنذاك وزيرة الخارجية، عن شعورها إزاء الحقيقة التي تقول إنّ ٥٠٠ ألف طفل عراقي ماتوا نتيجة الحصار الإقتصادي الذي تفرضه الولايات المتحدة. وأجابت بأنّ « الخيار صعب للغاية »، ولكن « بعد أخذ جميع الأشياء بعين الإعتبار، نعتقد أنّ الثمن مناسب ». وألبرايت لم تفقد وظيفتها بسبب هذا التصريح، وتابعت أسفارها في العالم ممثّلة لآراء ومطامح حكومة الولايات المتحدة. أكثر من هذا، ما تزال العقوبات مفروضة على العراق، وما يزال الأطفال يواصلون الموت.

ها نحن في لبّ المسألة إذاً. استيحاء التمييز بين « الحضارة » و« الوحشية »، بين « ذبح الناس الأبرياء » أو، إذا شئتم، « صدام الحضارات » و« الضرر المجاور ». أمام تعقيد العدالة اللامحدودة وجَبْرها الحرون. كم نحتاج من الموتى العراقيين قبل أن يصبح العالم مكاناً أفضل؟ كم نحتاج من الموتى الأفغان مقابل كلّ قتيل أمريكي؟ كم من القتلى النساء والأطفال مقابل كلّ قتيل رجل؟ كم من القتلى « المجاهدين » مقابل كلّ استثمار مصرفي قتيل؟ وإننا نقف مسمّرين أمام شاشات التلفزة وهي تنقل لنا انطلاق عملية « الحرية الباقية ». تحالف قوى العالم الأكثر جبروتاً ضدّ أفغانستان، أحد أفقر بلدان العالم وأكثرها تعرّضاً لويلات الحرب (. . .)

وعملية « الحرية الباقية » تُشنّ ظاهرياً للحفاظ على « أسلوب الحياة الأمريكية ». ولعلّها سوف تنتهي بتدمير ذلك الأسلوب تماماً. ولسوف تزرع المزيد من الغضب والترهيب على امتداد العالم. وبالنسبة إلى الناس العاديين في أمريكا سوف تعني الحياة في ظلّ قلق قاتل: هل سيكون ولدي آمناً

في المدرسة؟ هل سيكون في الأنفاق الأرضية غاز أعصاب؟ قنبلة في صالة السينما؟ هل يعود حبيبي هذا المساء؟ لقد صدرت تحذيرات حول حرب بيولوجية، وأوبئة، وأنثراكس ترشّه طائرات المبيدات الزراعية. وأن يُقضم المرء على دفعات صغيرة كلّ مرّة أمر قد يتضح أنه أسوأ من إبادته دفعة واحدة بفعل قنبلة نووية (...)

وبالنسبة إلى بلد تورّط في الكثير من الحروب والأزمات، فإنّ الشعب الأمريكي كان محظوظاً حتى الآن. وضربات ١١ أيلول كانت الثانية فقط على الأرض الأمريكية طيلة قرن كامل، والأولى كانت بيرل هاربر. والإنتقام لهذه الأخيرة اقتضى سير الولايات المتحدة في طريق طويل، لكنه انتهى إلى ناغازاكي وهيروشيما. وهذه المرّة يحبس العالم أنفاسه في انتظار الأهوال القادمة.

ولقد قال أحدهم مؤخراً إنّه لو لم يكن هنالك أسامة بن لادن، لاخترعته الولايات المتحدة. غير أنّ أمريكا اخترعته بالفعل، بطريقة ما.

أرونداتي روي
٢٩ أيلول

إعداد وترجمة:
صبحي حديدي



هل نستطيع كتابة تاريخ فلسطين القديم؟

توماس تومسن

خضع تاريخ فلسطين، في الكتابات التاريخية الغربية، لاهتمام بالكتاب المقدس وأصول إسرائيل القديمة ويهودا. وحتى ما قبل ربع قرن، كُتب تاريخ عصر البرونز (٣٠٠٠ ـ ١٢٠٠ ق. م) من زاوية بدايات العبريين، وكتمهيد لتاريخ إسرائيل.

لكن التبلور الواضح للهوية القومية الفلسطينية، منذ عام ١٩٦٧ بشكل خاص، في أعقاب الاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية وقطاع غزة، أدى إلى ظهور استقلالية أكبر في الكتابات التاريخية والأركيولوجية عن الدراسات التوراتية ومسألة الأصول اليهودية.

وقد ازدادت حدة وكثافة السجال حول طبيعة تاريخ فلسطين في عصر البرونز، وفي عصر الحديد، بشكل متصاعد وصل إلى درجة تمس مسألة الأصول، خاصة حول موضوعات الاستمرارية الدينية والإثنية. وفي هذا السياق ألقيت ظلال من الشك العميق على إمكانية كتابة تاريخ لإسرائيل استنادا إلى روايات التوراة، ووصل بعض المؤرخين إلى حد التشكيك، من حيث المبدأ، بإمكانية كتابة تاريخ من هذا النوع.

ولا يوازي ما تجابهه المناهج التاريخية من مصاعب تتعلق بقدرتنا على كتابة تاريخ لإسرائيل في عصر الحديد ـ بسبب وجود مصادر هذا الموضوع في الأدب التوراتي ـ سوى الوجه الأكثر علمانية للسؤال نفسه: هل يمكن كتابة تاريخ لفلسطين، على فرض أن جذور هذا التاريخ توجد في مكان آخر غير التوراة؟.

تتضح الطبيعة المتعددة لمشكلتنا التاريخية ما أن نبدأ بطرح أسئلة حول تاريخ هذه المنطقة في المصادر الأركيولوجية والتاريخية. مشاكل وصف الجماعات السكانية في فلسطين منذ العام ١٢٠٠ ق.م، ليس في المناطق الجبلية، التي شكّلت مراكز لمملكتي إسرائيل ويهودا في وقت لاحق، ولكن في مناطق أخرى، أيضا، تقع ضمن حدود فلسطين الكبرى، وهي مشاكل يجري تحميلها أكثر مما تحتمل

بمفارقات عصور لاحقة حول الأصول الإثنية للسكان.

إن الأدوار المتنافسة تاريخيا للسامريين واليهود في العهد الفارسي المتأخر والعهد الهيليني لا تلهينا عن تاريخ المنطقة ككل في عصر الحديد وحسب، بل تزيد من صعوبة تفسيرنا للمعرفة التاريخية التي نملكها عن هذه الفترة المبكرة حتى عندما تنتسب مباشرة إلى مدن السامرة والقدس. ومن أجل توضيح تلك العقبات، سأحدد بعض المشاكل التاريخية المحيطة بتعريف الأصل الإثني للإسرائيليين القدماء، وكيف تأثروا بالتطورات الفكرية للإمبراطوريتين الأشورية والفارسية، وتأثيرهم على تبلور المرويات التوراتية. وأرجو، بهذه الطريقة، إعادة طرح موضوع كتابة تاريخ لفلسطين، يشكل تاريخ إسرائيل جزءا منه [وليس الكل].

يأخذنا نقل بؤرة تاريخ فلسطين في عصر الحديد، بمعزل عن الكتاب المقدس باعتباره قصة منبت اليهودية والمسيحية، بعيدا عما كان من حيث الجوهر مهمة لاهوتية لخلق هويّة معينة. وفي النظر إلى ماضي فلسطين المبكر كتاريخ لمنطقة جغرافية بعينها في سياق تاريخ العالم، ما يبدد استمرارية الرواية التاريخية التي فهمنا منها لفترة طويلة مستقبل فلسطين في تاريخ نشوء الديانات [وليس التاريخ نفسه].

بهذه الطريقة نوضح مسألة ملكية التاريخ بتصورات سريعة تقدم مسارات بديلة. وبينما يمكن للاهتمامات المعاصرة طرح سياقات جديدة مختلفة في تواريخ فلسطين ما قبل الدياسبورا، وما قبل المسيحية، وما قبل الإسلام، أريد البقاء في حدود عصر الحديد للكلام عن فلسطين ما قبل التوراتية، على الأقل لتحقيق قدر من استقلالية العصور الغابرة عما آل إليه وضعها في وقت لاحق، وعن تاريخنا القريب.

لا أفعل ذلك للتخلي عن دور التاريخ كحكاية عن الأصول، بل أود التركيز على ذلك أكثر، فقد أتمكن بصورة أوضح من تحديد الدور الذي لعبته فلسطين عصر الحديد في تاريخ العالم، بدلا من الكلام عن أدوار إشكالية تخدم أغراضا سياسية حديثة.

تكمن المسألة الأولى التي تستدعي الاهتمام النقدي في وصفنا لعدد كبير من المستوطنات الجديدة التي تطورت نتيجة لانهيار بلدات عصر البرونز، والتجارة الدولية، التي تعززت بفضل سيطرة مصر. على المنطقة في حدود العام ١٣٠٠ ق.م.

شغل اهتمامنا كمؤرخين ما إذا كان تاريخنا يتفق مع التوراة إلى حد أننا قرأنا التوراة بطريقة ساذجة، لاختيار المعلومات الأركيولوجية المتوفرة لدينا، حتى ونحن نحاول تفسيرها بطريقة نقدية. هكذا، ورغم أننا نتفق بشكل عام أن المستوطنات الجديدة في المناطق المرتفعة كانت نتيجة هجرة داخلية من المناطق المنخفضة، إلا أننا حصرنا أنفسنا في المستوطنات الواقعة في المنطقة بين جنين ورام الله. أتاح لنا هذا الأمر إعادة تكييف حكايتنا حول أصول إسرائيل، لكنه أغرانا، أيضا، بالحفاظ على معظم تلك الحكاية بقدر ما نستطيع.

هل نستطيع إعادة التركيز على تاريخ لفلسطين بينما تهدر الطاقات في سجالات حول الأصول العرقية للإسرائيليين القدماء، في المناطق المرتفعة، خلال القرون الثلاثة السابقة لظهور دولة «بيت

حمري» (إسرائيل) ومركزها السامرة، من ناحية، وهل لدينا أسباب كافية للكلام عن القدس كمدينة في القرن العاشر [ق.م]، وهل ثمة ما يبرر الكلام عن «المملكة المتحدة» لشاؤول وداود وسليمان، حسب المعارف التوارتية. لا أعتقد أن السجالات كانت مفيدة لكتابة التاريخ، لأن الأسئلة تكمن في مكان آخر.

كانت هناك مستوطنات جديدة بدأت في الظهور منذ نهاية عصر البرونز المتأخر - خاصة في السهل الساحلي - وكذلك في الجزء المبكر من عصر الحديد. وقد انتشرت على نطاق واسع على امتداد الجليلين الأعلى والأسفل، في مرج بن عامر، في وادي الأردن وبيسان، في النقب الشمالي، وفي كل هضبة شرقي الأردن. وما أن ندرك بصورة كافية، الحجم الكبير لتلك المستوطنات، وطبيعة توزيع السكان في فلسطين، يصبح التساؤل حول الهوية والأصول العرقية أكثر بساطة.

طالما يمكن التعرّف على سكان المستوطنات الجديدة كمواطنين أصليين في فلسطين الكبرى، ينتسبون إلى الاقتصادات الرعوية والزراعية لبلدات عصر البرونز المبكر، ليس للجماعات العرقية الجديدة من دور لتلعبه في وصفنا لذلك الاستيطان المبكر. وإذا افترضنا أن جماعات إثنية جديدة تبلورت في فلسطين عصر الحديد، فهي بالضرورة نتاج لتطورات لاحقة.

فقط، في مستوطنات الساحل ومناطق أودية وسط البلاد، توجد دلائل على وجود قادمين جدد، في نصوص تمكننا من العودة بنسبهم المباشر إلى مصر وساحل الأناضول وبحر إيجه. وفي المناطق المحاذية للسهوب الجنوبية والشرقية، فإن الانتساب إلى العرب، والرعاة الأوائل من السهوب السورية، يجب وضعه بعين الاعتبار، أيضا.

وكلما ظهرت دلائل على وجود قادمين إلى فلسطين يظهر ما يفيد الاندماج مع السكان المحليين. إن النقاش بشأن الفلستينيين philistine، وحتى العرب، ككيانات إثنية في فلسطين خلال هذه الفترة المبكرة يعاني من التسرع، وينطوي على مفارقات.

صحيح أن الاسم التوراتي «philistine» يرجع من حيث الأصل إلى الاسم المصري «peleset»، وهو اسم يستخدم لوصف عصابات من البحّارة الذين هاجموا الدلتا المصرية في القرن الثالث عشر (ق.م). لكن جذر الاسم يتخذ معان مختلفة مع مرور الزمن، فقد استخدمه الأشوريون في صيغة «palashtu» كتعبير جغرافي عام لوصف منطقة جنوبي فلسطين. وفي وقت لاحق، استخدمه المؤرخ الإغريقي هيرود، وبعد ذلك استخدمه الرومان في صيغة «palaestina» التي تصف في العادة سوريا الجنوبية كلها.

وفي حين أن وجود مجموعة إثنية محددة من الفلستينيين بعيد الاحتمال، بحكم ظهور العديد من الجماعات من بحر إيجه والأناضول، على الساحل الفلسطيني، مثل «tjekker» و «denyen»، فإن القصص الملحمية اللاحقة في التوراة عن شمشون، وشاؤول، وداود، هي التي صوّرت الفلستينيين «كشعب» مميز يعيش على امتداد الساحل الجنوبي.

وبالقدر نفسه، فإن الاسم «إسرائيل» على النقش المصري الشهير للفرعون مرنبتاح في نهاية القرن الثالث عشر (ق.م) لا يشير إلى جماعة إثنية معينة وسط جماعات إثنية أخرى مميزة في فلسطين،

حتى وإن استخدم النص العلامة الهيروغليفية الدالة على «شعب» في كتابة الاسم.

ولعل الأكثر إثارة للاهتمام أن النص يزودنا بأقدم استخدام معروف لبطريرك هو «إسرائيل» كمجاز أدبي يدل على الشخصية الحامية لكل سكان فلسطين. وفي هذا الأمر تشابه مذهل مع الطريقة التي تغير بها اسم يعقوب التوراتي ليصبح «إسرائيل» ليتسنى له ولأبنائه تمثيل ١٢ قبيلة تمثل كل فلسطين.

يقترن اسم إسرائيل في قصيدة النقش المصري مع المرأة حورو (تجسيد الأرض) كأرملة له. يقول النص «انقطعت بذرة إسرائيل» ويأخذ الفرعون، باعتباره الزوج الجديد لحورو وحاميها، الأرض كعروس له. أما الدور العائلي الذي يقوم به الأبناء فيمنح للبلدات التي يدعي مرنبتاح حمايتها: غزة، عسقلان، غيزر وينوعام. في هذا النص أوّل إشارة إلى اسم إسرائيل في التاريخ، وقد حضر الاسم كموتيف في حكاية.

ربما جاء الاسم نفسه من اسم منطقة آشر في عصر البرونز المتأخر (ورد كاسم لمنطقة في فلسطين، و«ابن إسرائيل» في التوراة) وقد يكون نوعا من التلاعب بكلمات القصيدة، ربما «انقطعت بذرة إسرائيل» - إشارة إلى وادي مرج بن عامر الخصيب في فلسطين.

لا يظهر في المستوطنات البشرية الكثيرة الجديدة القروية/ الرعوية في عصر الحديد الأوّل ما يدل على انتشار سكانها كشعوب في فلسطين ما قبل القرن العاشر (ق.م) ولا يتم تنظيم المستوطنات البشرية حول بلدات أكبر إلا في سياق القرن العاشر في الأراضي المنخفضة والسهلية. ورغم ظهور البلدات الكبيرة جبيل وصيدا وأرواد على الساحل اللبناني منذ أوائل القرن الثاني عشر في النصوص الآشورية، لا تظهر بلدات المناطق المنخفضة مثل بيسان ومجدو وتناخ، وبلدات التلال الجبلية جيبون ورحوب وأيالون، كمراكز سياسية تمارس دورا يعتد به إلا بداية من القرن العاشر مع حملة شيشنق الأوّل المصرية.

كذلك، لا تتزايد الدلائل في النصوص الأشورية، إلا بداية من القرن التاسع، وأواسط القرن الثامن، حول تنظيم فلسطين في مدن صغيرة تشكل مناطق سياسية مستقرة، مثل آرام، إسرائيل، بيت - أمون، موآب، إدوم، ويهودا، تشكل تحالفات عسكرية واقتصادية مع المراكز التقليدية في المناطق المنخفضة مثل جبيل وصور وصيدا وعسقلان وغزة.

ويمكن، فقط، في هذه الفترة أن نتحدث للمرة الأولى عن تشكيلات «إثنية» أو «قومية» تميزها مناطق جغرافية خاصة بها، ولديها أسماء مثل إدوم وموآب وأمون وآرام، وكذلك إسرائيل، وحتى يهودا، مع أواسط القرن التاسع أو أواسط القرن الثامن. كانت المستوطنات البشرية في كل واحدة من تلك المناطق قد ارتبطت بصورة متواصلة من ناحية اقتصادية، لذلك أصبح تطوير هويات سياسية مشتركة مسألة ممكنة.

ومع ذلك، حتى مع وجود وضع كهذا، ثمة مشكلات تجعلنا نتردد في منح أسماء من هذا النوع دلالة الجماعة الإثنية الحصرية والمتماسكة. فالبنية السياسية السائدة في ذلك الزمن، بنية الحامي - التابع، التي تحرك المنطقة والدولة في تراتبية علاقات الولاء الشخصية، والتي يعبر عنها في مجازات العائلة، تنعكس في أسماء ثلاث من الدول الجديدة: بيت أمون، بيت حومري (إسرائيل) وربما بيت

دود (القدس- أو يهودا)، حيث المنتسب إلى أمون أو إسرائيل أو يهودا ينتسب إلى جماعة كهذه ليس بفعل الميلاد، ولكن بفعل الولاء الشخصي للملك.

وبينما ينسجم الارتباط بآلهة حامية معيّنة مع تلك التقسيمات السياسية (شيموش لموآب، حدد لآرام، يهوه لإسرائيل، وقعص لإدوم) تبدو الديانة أيضا مرتبطة في المقام الأوّل بالولاء السياسي الذي يبديه حاكم معين تجاه إلهه الحامي، أكبر مما هي مرتبطة بما يمكن تسميته دين الشعب.

ومع أن اللغات في المنطقة شديدة الصلة ببعضها إلا أن التعرف على التمايز بين اللهجات مسألة مفيدة. على سبيل المثال، يمكن تمييز لغة «كنعانية مركزية» من خلال تداخل اللهجات العديدة للإسرائيليين القدماء مع الفينيقية، حيث تبدو لهجة يهودا أقرب بكثير إلى ما يدعى «كنعانية الأطراف»، وحيث نجد نقوش يهودا أقرب إلى لهجات الأطراف الآمونية والمؤابية منها إلى لهجة الإسرائيليين القدماء.

أصبحت التمايزات الجهوية في طبيعة أقدم مستوطنات عصر الحديد واضحة منذ بداية القرن الثاني عشر، مما يمكننا من التمييز بين مستوطنات الجليل ومستوطنات الساحل، ومرج بن عامر، والمنطقة المرتفعة في وسط البلاد، وشمالي النقب، وشرقي الأردن.

ترغمنا هذه الاختلافات على رؤية الفصل الجغرافي لسكان فلسطين كعلامة مهمة على ظهور شعوب مختلفة، لكل تاريخ تطوّره الخاص. سكان تلال يهودا، حيث لم تظهر مستوطنات بشرية إلا في وقت متأخر جدا عن مناطق شمالي القدس، وحيث ارتبطت مع تجوال الرعاة في القرنين الحادي عشر والعاشر، لديهم تاريخ تطوّر يختلف تماما عن تاريخ تطوّر التلال الوسطى في إسرائيل.

كان لمستوطنة يهودا من ناحية اخرى علاقة تكافل طبيعية مع الرعاة على امتداد الأطراف الجنوبية لفلسطين، كما كان الشأن بالنسبة لبلدات النقب بئر السبع، وخربة المشش، وتل جمعة. علاوة على ذلك، كانت البلدات الرئيسية الأولى في تلال يهودا الخليل، وخربة ربود، ولاخيش، ولا تظهر هيمنة القدس على المنطقة إلا في فترة بعيدة لاحقة.

نحن نعرف القليل عن قدس القرن العاشر، ليس لدينا سوى بقايا دعامات [في جدار] يرجع تاريخها بلا شك إلى تلك الفترة. كانت القدس على امتداد القرن التاسع، وربما معظم الثامن، بلدة صغيرة على مدخل وادي المصرارة. وفقط مع دخول المصالح الأشورية إلى منطقة جنوبي فلسطين في وقت متأخر من القرن الثامن، تصبح القدس بلدة ذات شأن تسيطر على منطقة التلال جنوبي فلسطين.

في القرن التاسع، عندما تبدأ آشور بتوسيع نفوذها في المشرق الجنوبي، يصبح لدينا بعض المدن الجهوية الصغيرة في فلسطين، التي بلورت بدورها جماعات مختلفة، يمكن تمييزها بواسطة تواريخها المختلفة، ولهجاتها، وحدودها الجغرافية، لكل منها ولاءات سياسية ودينية متنافسة.

يمكن العثور على النماذج الأولى لهذا النوع من التنافس الجهوي، قبل التوسع الأشوري، في عصر الحديد الأوّل، مع التأثير الفينيقي الملحوظ على انتاج الزيتون في مستوطنات الجليل الغربي خلافا لما كان عليه الأمر في مستوطنات أخرى في الجنوب. وقد خلق موضوع السيطرة السياسية على واديي مرج بن عامر وبيسان في القرن التاسع، منافسة طويلة لم تحسم بسرعة بين صور ودمشق والسامرة.

ومن نقش ميشا في الأردن العائد إلى أواسط القرن التاسع، نعلم عن صراع بين السامرة وموآب على منطقة مادبا وجبل نبو. من المتوقع أن تؤدي صراعات كهذه إلى تعزيز الهوية الإثنية في مناطق الصراع المركزية، إلى جانب قيامها بنشر هذه الهوية على الأطراف.

وبالقدر نفسه، عندما دخل الأشوريون المنطقة للمرة الأولى، أضعفت الضغوطات السياسية لخلق معارضة لجيوش الملك العظيم [ملك آشور] المنافسة المحلية، وبالتالي التمايزات الدينية ـ الإثنية. كانت إسرائيل (بيت حومري) في تلك الفترة بلا شك أكبر قوّة في المناطق المرتفعة. وعلى العكس كانت هضاب يهودا مأهولة بعدد قليل من السكان، فقيرة نسبيا ومن الواضح أنها لم تكن ذات مركز موّحِد. ولو كانت القدس، وليس لاخيش، قد سيطرت على تلال يهودا في القرنين العاشر والتاسع ـ والدليل على هذا الأمر محدود جدا ـ فقد فعلت ذلك كإقطاعية صغيرة تهيمن عليها سامرة إسرائيل من ناحية اقتصادية. إن الخضوع الديني المشترك لحماية الإله يهوه ـ الذي تدخل في نطاقه منطقة سعير أيضا، ذات الصلة الوثيقة بأدوم ـ يمثل الدلالة التوحيدية الوحيدة التي يمكن التحقق منها تاريخيا.

في سياق القرن الثامن، استوعبت الإمبراطورية الآشورية أولا آرام ثم إسرائيل، مع عاصمتيهما في دمشق والسامرة، واتجهت لتوسيع نفوذها في مدن الساحل في فينيقيا وفلسطين، وقد عانى الجزء الشمالي في فلسطين من السياسة التوسعية التي مارست الطرد الجماعي للسكان، بما في ذلك تهجير أعداد كبيرة منهم خارج فلسطين، وجلب أعداد كبيرة من الخارج إلى فلسطين.

كان مصير قيادة المجتمع إما الخضوع لآشور، أو الطرد: أخذ الشباب إلى الخدمة العسكرية، ونُقل العمّال المهرة إلى المدن الآشورية. وحدث في بعض الأحيان اقتلاع قرى وبلدات بأكملها وتوطين سكانها في مناطق بعيدة من الإمبراطورية، بينما جُلب سكان غيرهم من مناطق بعيدة تصل حتى أفغانستان وجزيرة العرب. خضع الحكم المحلي والإشراف على السكان الأصليين للإدارة الجهوية للإمبراطورية. لذلك تغيّر المجتمع المحلي، جرى تبديد الاستقلال السياسي والولاء الإثني عن قصد وتدميرهما في العديد من عمليات الطرد المتلاحقة، وبدلا من تلك الولاءات خُلق مواطنو الإمبراطورية.

كان الغرض من تلك العمليات الاجتماعية التجريبية السيطرة على المجتمع والعمل على دمجه، وليس تدميره. في الفترة التالية لسقوط السامرة في العام ٧٢٢، ثمة دلالة أركيولوجية كبيرة على وجود استمرارية ثقافية واقتصادية لسكان ما كان دولة إسرائيل. ومن الواضح أن بلدة السامرة نفسها استمرت في لعب دورها في السيطرة على منطقة شمالي فلسطين، ولكن من خلال الإمبراطورية الآشورية.

ورغم وجود الحاجة لكتابة تاريخ شمالي فلسطين بعد العام ٧٢٢ (ق.م) ـ الذي جرى طمسه من جانب دراسات غربية خضعت لنفوذ التوراة في كتابة التاريخ ـ يجب الا ننسى أن المناطق المرتفعة والأودية المركزية في شمالي فلسطين استمرت في إعالة القسم الأكبر من سكان فلسطين خلال كل فترة الإمبراطورية تحت حكم الأشوريين، والبابليين، والفرس، والإدارة الإغريقية، على امتداد فترة تزيد عن خمسة قرون، قبل ثورة الهاسمونيين في القدس ضد السلاجقة في العهد الهيليني.

وبما أن القصة التوراتية عن السامرة ودمار القدس كُتبت من وجهة نظر عن دور القدس، جرت صياغتها في فترة لاحقة، يجدر بنا فهم دور الجنوب في تلك النظرة. فلم تنل إسرائيل ولا السامرة، كمنطقتين فاعلتين في الإمبراطورية الأشورية، اهتمام الكتّاب اللاحقين الذين ركزوا أنظارهم على القدس.

فقد جرى تجاهل المطرودين في زمن الأشوريين، من مناطق مختلفة في فلسطين، من إسرائيل، من مرج بن عامر، من الجليل، وفينيقيا ومن منطقة الساحل وصولا في الجنوب، إلى غزة، وحتى الذين طردهم سنحاريب عندما دمّر لاخيش، وأولئك الذين رحلهم من قرى يهودا عام ٧٠١: لم تجد مصائر أولئك الناس أدنى اهتمام في القرون اللاحقة، في القصة اللاهوتية التي ترويها التوراة عن القدس وإلهها.

تم شطب أولئك الناس من هذه القصة، واختفوا من التاريخ. وخلال ما يزيد عن خمسة قرون تلت سقوط السامرة، تصمت التوراة عن وجود الجزء الأكبر من سكان فلسطين، حتى بعدما واصلوا إيقاع الحياة مرّة أخرى، رغم الحروب، في بلداتهم، وفي مزارعهم، في فلسطين.

تاريخهم مطمور، لأن المؤرخين نسجوا على منوال صمت القصة التوراتية، رغم وفرة الدلائل الأركيولوجية والكتابية التي نملكها في الوقت الحاضر، والتي تسمح لنا بكتابة تاريخهم. لذلك يجب على المؤرخ النقدي طرح سؤال طرحه كيث وايتلام من قبل: لماذا نسجنا على منوال ذلك الصمت؟

لا أميل إلى الكلام عن مؤامرات صهيونية، أو اتباع أي نوع من نظرية المؤامرة، لتفسير أسباب خطيئة الكسل المميتة لدى المؤرخين. أعتقد أنه من السهل بالنسبة للمعلمين تكرار الأشياء التي تعلموها أكثر من أي شئ آخر. تعلمنا الصمت من أساتذتنا وذلك ما نطلبه من تلاميذنا. فعندنا يعاني الإنسان من الكسل يكف عن نقاش نظريات عن الشر.

تبدأ فكرة وايتلام حول إسكات التاريخ مع الحكاية التوراتية. وكي لا يفهم هذا الأمر بصورة خاطئة أيضا، يجب الوضع بعين الاعتبار أن كاتب الحكاية التوراتية عاش وكتب حكاية تدمير القدس في ماض بعيد، وكان دمار ذلك الماضي قد اكتمل تقريبا. تجاهل كاتب الحكاية التوراتية عدم انقطاع الصلة التاريخية لمنطقة شمالي إسرائيل مع الماضي، وتجاهل معها اللغة والعادات والذكريات والتقاليد، التي استمرت السامرة في الحفاظ عليها عبر قرون بعد فقدان استقلالها السياسي.

تجاهل ذلك لأنه غير مقتنع بذلك الميل لتأكيد الاستمرارية أولا، ولأن تلك الاستمرارية لا تنسجم مع الدور الذي تلعبه السامرة في حكايته التوراتية ثانيا. تُستحضر جميع مسارات التواصل في التوراة من المستقبل [وليس الماضي] وترجع إلى إسرائيل القديمة، فقط باعتبارها موضوعة مفردة، في سياق دراما تاريخية تتمحور حول القدس. ومن الضروري لخلق توازن في قصة للقدس هذه أن تلعب السامرة وسكانها دورا يجسد العقاب في الماضي، ودلالة لا تخطئها العين على الدمار الذي سيحل بالقدس. لعبت السامرة الدور التراجيدي للأم راحيل، التي تنتحب على ابنائها الذين قضوا، بينما لعبت القدس دور الزانية. تلك التي أحبها يهوه بقوة لكنها بلا مبالاة وإدراك للعواقب تعرض جمالها

ونعمتها على عشيقها في بابل.

حكاية قدس الماضي هذه، وكاتبها في أواخر العهد الفارسي، أو أوائل العصر الهيليني، تصور القدس كشخصية صالحة، قدس «البقية التائبة» التي تعلمت من الماضي، والمليئة بتقوى ستغيرها في المستقبل. هذا هو السياق المفيد لمعنى الحكاية البطولية لقدس القرن الثامن في عهد الملك حزقيا، الجزء الأخير الباقي والهش من ماض مجيد، تقاوم كفر الملك الآشوري سنحاريب بدموع ذليلة وثقة ساذجة بيهوه.

إنها قصة تنتهي بالدمار، مع ساعات الفجر الأولى، الذي لحق بأعظم جيوش الأرض - ١٨٥ ألفا من الجنود أصابهم يهوه بالطاعون. إن السياق الذي يمكن فهم هذه الحكاية من خلاله ليس العام ٧٠١ ق.م، بل قدس المستقبل التي تنتظر التحقق. لا يروي النبي إشعيا حكاية متصلة من سقوط السامرة حتى سقوط القدس، بل يموضع حكايته في مقاومة حزقيا للآشوريين بصورة درامية، قبل الشروع في نشيده الكبير عن العودة.

نشيد يركز ذلك السفر على رحمة يهوه، التي ستضع حدا لوجود القدس في المنفى البابلي بعد قرابة قرنين في المستقبل. ويهوه هو الذي يقول ذلك المقطع الغنائي لشعبه «عزّوا، عزّوا شعبي، يقول إلهكم، طيّبوا قلب أورشليم، نادوها بأن جهادها قد كمل، وأن إثمها قد عُفي عنه».

في هذا السياق، تتجلى حكاية حزقيا كقصة نموذجية تجسد الرحمة الإلهية، إنها قصة ما كان يمكن أن يكون. بعد تدمير جيشه على يد يهوه، ينسحب سنحريب ويعود إلى نينوى ليصلي لإله آشور في معبده - كما صلى حزقيا ليهوه في المعبد في القدس - وكما يحدث في مسرحية إغريقية فإن الرجل الكبير الذي سخر من الإله يلقى المصير المناسب: الصلاة لإله لا يشفع والموت غيلة على يد ابنه في المعبد. (إشعيا ٣٧, ٣٥- ٣٨).

بعد ذلك ينتقل المشهد إلى القدس، ويوضع في حالة من التضاد لتعميق معناه. فسنحريب ليس هو المريض، بل حزقيا الذي يشرف على الموت - وعلى غرار سنحريب، يتوجه بصلاة ذليلة إلى يهوه، يسمع يهوه صلاته، ويرى دموعه، ويمنحه خمسة عشر عاما إضافية من الحياة. وكدليل أمام الجمهور أن يهوه إله تمنح وعوده القوة، يشير إلى نفسه كسيد للتاريخ. يعيد خاتمة حزقيا إلى الوراء، وينتهي النشيد عندما يقوم حزقيا بغناء الرثاء الذي استدر عطف يهوه.

كان من الممكن أن يكون الماضي على نحو مغاير، هذا ما يدعيه لاهوت أشعيا. فرغم أننا لا نستطيع تغيير الماضي، بل العيش كبقية تائبة، إلا أن يهوه إله يملك سلطة على الماضي، مثل الشمس في سماء جلبون والقمر في وادي المصرارة، لم تتوقف شمس حزقيا فحسب، بل عادت إلى الوراء، خمسة عشر عاما أعطيت لحزقيا للعيش مرّة أخرى. والدرس المستفاد من الحكاية يهم الأجيال القادمة في المستقبل.

في المشهد الأخير من الحكاية يضع إشعيا حزقيا في الميزان الإنساني. فما أن يصبح في منأى عن الخطر، حتى يستقبل مبعوثا من المستقبل. يأتي البابليون ويطلعون على جمال القدس وثروتها، مفارقة قيامية تتلاعب بتقلب حزقيا، وثقته بالقوى الكبرى للإمبراطورية، باعتبارها الستارة الأخيرة

المسدلة على توقع ما سيصيب القدس من دمار.

إنه المشهد الذي يأتي مباشرة قبل إنشاد يهوه لنشيد العزاء، الذي ينهي نفي القدس في العهد الفارسي، والذي يتيح لإشعيا القول، إن يهوه، باعتباره رب التاريخ، يمحو الماضي. تُستحضر الرحمة الإلهية عبر مجازات راديكالية، فليست الآثام وحدها هي القابلة للمغفرة، بل يمكن تغيير الماضي نفسه. والسامرة التي لم تعد تتكرر بعد الآن في القدس الكافرة المُرسلة إلى المنفى البابلي، تصبح إسرائيل الجديدة، التي تنتظر خلقها لتتغاير مع الماضي باعتبارها بقيته الصالحة.

يجري دمج حكاية إشعيا في قصص ملوك إسرائيل (الملوك ٢, ١٨-٢٠) في وقت كانت فيه السامرة قد دمرّت، وتنعطف الحكاية لربط مصير القدس بمصير السامرة تعيد الحكاية إلى أذهان القرّاء أن القدس، مثلها مثل السامرة، ليس لها من معنى خاص في عين الله. حتى في سدوم وجدت عائلة لوط الصالحة، أما في القدس فلا يمكن العثور على صالح واحد.

ولأنها كذلك، مجرد مدينة كغيرها من المدن يسكنها أشخاص عاديون، سرعان ما ستسقط القدس، أكثر من سدوم، في هاوية الخراب، عندما يحل عليهما غضب الله. ومع ذلك اللهجة الأخلاقية القاطعة في الحكاية إشكالية، حيث يحاول هذا الكاتب أيضا، عرض حكاية الحكم الإلهي هذه، باعتبارها مشيئة إله الرحمة. في البداية يجب طمس قدس الأزمنة الغابرة، ويجب رفض الماضي.

لا يكفي أن السامرة وشعبها كفا عن الوجود، بل يجب قطع علاقة القدس نفسها بالماضي، إذا كان المراد لها خلافة دور السامرة في صورة إسرائيل جديدة. وبما أن المعاناة تقود إلى الفهم، ينطوي المنفى على وعد الرحمة الإلهية. هذه هي صورة الناجين من الأسر، العودة بعد التكفير عن خطاياهم. عودتهم قدر محتوم، باعتبارهم إسرائيل جديدة ومؤمنة.

يُطرد السكان كلهم ثلاث مرّات إلى المنفى، ومع ذلك، يهرب من تبقى منهم إلى مصر. لم تعد عظمة قدس الماضي قائمة في هذه الحكاية. بقية صغيرة تعيش سجينة مع «ملكها» في بابل، بينما تسدل الستارة على الماضي. تردد القدس الفارغة هذه رؤيا النبي إرميا عن قدس جاهلة تعيش في سديم ما قبل الخلق. المدينة نهضت ثم تحوّلت إلى صحراء، إلى عالم قبل الخلق: عالم بلا شكل، فارغ، سماء بلا ضوء، بينما الجبال ترتعد والمرتفعات تهتز. لا وجود هناك للبشر، هربت طيور السماء (إرميا ٤ ،٢٣-٢٦) تنتزع أسطورة «الأرض الفارغة» هذه القدس من ماضيها التاريخي، وتطرد مستقبلها مع المنفيين في بابل. ينتظر القارئ عودة البقية التائبة في حكايات نحميا وعزرا الموضوعة في العهد الفارسي. قصة لا تنتهي، يشرع فيها الاثنان ببناء مدينة ومعبد، كخادمين مخلصين للرب.

خلق كتّاب التوراة، خلافا للسامريين - الذين يملكون تقاليد مستمرة مع مملكة إسرائيل في عصر الحديد - ذلك الماضي المرفوض لإظهار قوة المستقبل المثالي، الذي لم يحضر بعد. وفي حين جرى تجاهل الاستمرارية التاريخية للسامرة بعد ٧٢٢، من جانب كتّاب التوارة، لصالح قصة مغايرة، لم تكن للماضي عموما قيمة عليا، فقد أُهمل تاريخ القدس، وتاريخ يهودا بعد سقوطهما تحت الوصاية البابلية عام ٥٨٧، رغم أن شواهدنا الأركيولوجية تنفي «أسطورة الأرض الفارغة» كسجل تاريخي لماضي القدس ويهودا.

إن أشكال التواصل التاريخية والثقافية متوفرة، وتقدّم أرضية لتاريخ فلسطين ليس في القرن السادس وحسب، بل هي أساسية لفهم العهد الفارسي، أيضا. ونحن لا نملك شواهد على عودة منظمة للناس من منطقة ما بين النهرين إلى القدس في مطلع العهد الفارسي. كانت هناك أشكال لعودة ساميين من منطقة ما بين النهرين، ولكن هناك شواهد واضحة على وجود استمرارية بين ثقافة يهودا في عصر الحديد وثقافة العهد الفارسي.

إن طمس تاريخ السامرة بعد العام ٧٢٢، وتاريخ القدس بعد العام ٥٨٧، لصالح ترخنة حكايات التوراة، ينطوي على صمت ملموس في كتابة تاريخ مناطق أخرى في فلسطين، خاصة في الجليل، والساحل وشرقي الأردن. بدلا من [التساؤل حول مبرر الصمت] اقتفى المؤرخون أثر الرواية التوراتية لإعادة بناء بدايات مقاطعة يهودا الصغيرة، في قدس أعيد بناؤها. وقد أدى هذا التشويش في المنهج إلى اضطراب كبير في الجهود التي بذلها باحثون في الدراسات التوراتية، لتحديد أصوات النصوص في قدس «جديدة» وما «بعد المنفى» اتخذوا منها سياقا تاريخيا لأبحاثهم.

هذا الاضطراب في المنظور التاريخي للمؤرخ منتشر في الوقت الحاضر، ويحتاج إلى حل إذا كنّا نريد التقدم. إلى أي حد يكون قبول أسفار موسى الخمسة في قدس «ما بعد المنفى» وجهة نظر نقدية في زعمها الحلول محل السامرة، باعتبارها «إسرائيل الجديدة» يدعي السامريون الأمر نفسه في تأكيدهم على الاستمرارية التاريخية مع ماضيها.

ولكن هل أي من الادعائين تاريخي، وهل السياقات التاريخية التي يؤكدانها مشروعة؟ علينا التحلي بالحيطة عند تحديد الرؤى اليوتوبية حول تأسيس «قدس جديدة» على يد العائدين من المنفى، كما جرى تصويرها في أسفار عزرا ونحميا، كأنها كانت سياقات تاريخية، وليس مواصلة لعالم التوراة القصصي. على الأقل سفر عزرا يواصل القصة التي لا تنتهي عن بشر يعانون من خلل ويبحثون عن الصلاح، وينهي القصة بقدس عزرا «الجديدة الشجاعة». هذا ليس تاريخا بل مجرد درس في الأخلاق. حكاية نحميا تقوم على «أسطورة الأرض الفارغة» إلى جانب تنويع لحكاية عزرا.

وإذا وضعنا فترة حكم الهاسمونيين القصيرة جدا في العهد الهيليني جانبا، لم يتمكن شعب أو جماعة من تحقيق السلطة السياسية والسيطرة على انتاج تقاليده بنجاح في فلسطين. ويصل هذا الأمر إلى حد أن الهاسمونيين لعبوا دورا داخل هذا التقليد المعقد، إلا أنهم لم يسيطروا عليه بالكامل، ولم يحظوا بالقبول الكامل فيه. وكما ذكرت في محاضرة ألقيتها في عمان عام ١٩٩٦، تعني اليهودية أشياء مختلفة خلال الفترة الهيلينية، ومن الصعب المساواة بينها وبين «إثنية يهودية».

ومن الأفضل بكثير وصف اليهودية كديانة، أو فلسفة، وربما بصورة أشمل كنزعة فكرية، تعكس الحياة الفكرية لشعوب وجماعات مختلفة في فلسطين في زمن محدد. في الفهم الذاتي لكتّابها القدامى، تتماهى اليهودية مع كل فلسطين إلى حد خلقت معه رواية متعددة الأصوات. من ناحية تعبر الرواية التوراتية عن الكثير من التعددية العظيمة لفلسطين المبكرة، حتى مع قيام تلك الأصوات المصقولة، بطمس تلك التعددية ـ خاصة التعددية الجهوية في تاريخها المبكر ـ في محاولة لخلق سجل متماسك لروايتها الخاصة.

هل توجد إمكانية لكتابة تاريخ فلسطين في عصر الحديد؟ لا أعتقد بإمكانية هذا العمل طالما ظل منظورنا محصورا في تلك الرواية. إنني على دراية كاملة، أن الذين حاولوا اتخاذ مواقف نقدية بمعزل عن الرواية - سواء كانوا من المؤرخين أو الأركيولوجيين أو باحثي الدراسات التوراتية - شعروا بالانجذاب منذ فترة طويلة نحو المجازات اللاهوتية الشاملة. واعتقد أن كتابة تاريخ لفلسطين - ولإسرائيل في تلك الفترة - يمكن القيام به مع نوع من أمل النجاح إذا واظبنا على بلورة استقلالية مناهجنا التاريخية والأركيولوجية، وإذا تعلمنا قراءة الرموز المشفرة في الرواية [التوراتية] لفهم ما فعلته لتغيير الماضي، حيث كانت لديها أغراض أخرى غير أغراضنا التاريخية.

ولكنني أقل ثقة بسبب تعدد الأصوات القومية والدينية وأصوات المصالح الذاتية في هذا الحقل. كانت الجهود سعت لكتابة تاريخ فلسطين، كما لو كان مقدمة، والأسوأ، كما لو كان محاولة تبريرية، لحكايات التوراة عن الحرب، والعنف، والاضطراب الاجتماعي، كانت لها نتائج كارثية على المجتمع، وعلى فهم الأدب التوراتي.

والجهود التي تسعى لفهم اليهودية وتوراتها كتمهيد تاريخي مقدس للمسيحية لا تفتقر إلى احترام كليّة اليهودية وحسب، بل أفقدت المسيحية مركزها اللاهوتي أيضا. الجهود التي سعت لترخنة حلقات التوراة من أبراهام إلى عزرا، في محاولة لتعزيز أهداف قومية ودينية في العالم المعاصر، كانت على مدار ربع قرن أكثر لزوجة من ناحية سياسية أكثر مما هي محترمة من ناحية أكاديمية. وقد ألحقت الضرر في السنوات العشر الماضية بالسمعة الأكاديمية في حقل الدراسات التوراتية وعلم الآثار.



الحداثة وجمالية المفرد

فيصل دراج

(ندور دائماً في حلقة مفرغة لا نستطيع الخروج منها)
لوكريس

«كل كلام عن طه حسين يجب أن يبدأ بكتابه الأشهر (الأيام)، رغم أن (الأيام) ليس أول كتبه ولا هو من أوائلها» [١]. هذا ما كتبه لويس عوض وهو يودّع من رأى فيه أستاذاً كبيراً. والبداية التي يحتفي بها لا تستعار من شهرة الكتاب، فليس في الشهرة معيار معرفي ولا ما هو أخفض من ذلك، بل هي آتية من جهات أرفع قيمة. «ومن المؤكد أنه لا يوجد عمل أدبي عربي معاصر آخر أكثر شهرة منه في العالمين العربي والغربي، بل وقد يكون هذا الكتاب هو الأكثر شهرة حتى بين الكتب الكلاسيكية إن نحن استثنينا ألف ليلة وليلة» [٢]. هذا ما قالت به باحثة غير عربية، وضعت عن (الأيام)، الذي طُبع ستين مرة تقريباً، كتاباً عنوانه «العمى والسيرة الذاتية» . تُعيد فدوى مالطي دوغلاس ما قال به لويس عوض، فيكون (الأيام) فوق ما عاصره من الكتب وما جاء قبله بزمن طويل. وللكتاب، الذي أقبلت عليه الشهرة من جهات مختلفة، أسبابه التي تمدّه بحظوة ليست لغيره: فهو مساهمة تقترب من الفرادة في تطوير النثر العربي المعاصر، وحديث غير مألوف عن لقاء الشرق والغرب، وشهادة على ما كان عليه الريف المصري في نهاية القرن التاسع عشر. بل أن الكتاب، وهو يصف «الكتاتيب» وفقهاء القرية المصرية، إضاءة لخطاب غاضب قادم ينادي بـ«الثورة العارمة على الجمود والرجعية» [٣]. غير أن الكتاب، وقبل أي شيء آخر، هو سيرة الصبي الأعمى، الذي كان «يُرمى كالشيء» و«يُلقى كالمتاع» ، قبل أن يُعيد تعريف العمى ويُعلّم المبصرين أصول النظر.

ظهر الجزء الأول من «الأيام» في عام ١٩٢٩، بعد ثلاث سنوات من «في الشعر الجاهلي» ، وكان

قد نشر في مجلة الهلال، ولمدة عام كامل، ابتداء من كانون الأول من عام ١٩٢٦ . وكتب طه حسين الجزء الثاني في عام ١٩٣٩ ونشره في العام الذي تلاه. ولم يظهر الجزء الثالث، وهو من حصاد العقد الأخير من حياة صاحبه، إلا في عام ١٩٧٢، قبل رحيله بعام واحد. ومع أن الكتاب تجوّل في أقاليم مختلفة، فما هيمن عليه «أنا» عالية الصوت، تضيق بالركود والمحاكاة وتناسل الأرواح المتناظرة. فالصبي الذي جاء من ريف مطمئن إلى الماضي، وهذّبته المعرفة بين باريس والقاهرة، انتهى إلى ثقافة تحاور المستقبل ولا تلتفت إلى اليقين المطمئن. والصبي الذي أدمن مجتمعه الريفي حكايات عنترة وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس..، وضع الحكايات القديمة جانباً، وكتب سيرة ذاتية، لم يسمعها من أحد ولم يملها عليه أحد.

لم يضف طه حسين حكاية جديدة إلى حكايات متوارثة لا مؤلّف لها وتاريخ، ذلك أن (الأيام) نص محدد الصوت وبالغ الفردية، يحيل إلى صبي شاحب الوجه وزريّ الهيئة، ليس له من «شجاعة» عنترة نصيب، ولا بينه وبين من اكتفوا بسيرة عنترة أواصر قويّة. وبهذا يكون (الأيام) سيرة مزدوجة، وغير متكافئة، سيرة الهيئة الاجتماعية التي تعلّمت «نعم» قبل غيرها، وسيرة الفرد الذي أدهشته «لا»، منذ سن مبكرة، وقادته إلى «حكايات غريبة» لم يألفها غيره. فكان كتاب (الأيام)، وفيه من رواية «زينب» أشياء كثيرة، يترجم سطوة التقاليد المتوارثة، ويترجم معها تجربة الإرادة المبدعة، التي جعلت صبياً أعمى «يُرمى كالشيء» يطوّر النثر العربي الحديث.

١- المجتمع المغلق والوجوه المتناظرة:

في الجزء الأول من «الأيام»، وهو أكثر فتنة مما تلاه، يقول طه حسين: «كان مطمئناً إلى أن الدنيا تنتهي عن يمينه بهذه القناة التي لم يكن بينها وبينه إلا خطوات معدودة. ج:١، ص: ١٢». ويُعيد القول في مكان آخر: «ويذكر أن قصب هذا السياج كان يمتد من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية، وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية. ج: ١، ص: ٤». في الكلمات القليلة عالم ضيق مغلق، يفرض على الصبي العاجز حركة على صورته، ويضع في عقله تصوّرات ليست أكثر اتساعاً. والمساحة القليلة، التي يضطرب فيها الصبي الضرير، صورة مجازية عن مجتمع الصبي، وإن كان الأخير اجتاز «القناة» بعد سنوات قليلة. انتقل الصبي إلى «الضفة الأخرى»، بعد أن حرّر الزمن من مكانه، متوسّلاً أكثر من ثقافة وجامعة، مخلّفاً وراءه مجتمعاً راكداً، يساوي زمانُه مكانه. فتحرير الزمن من مكانه يستدعي تحرير البشر الذين يسكنون المكان. يعتقل المكان زمانه حين يعتقد الإنسان أن في مكانه «نهاية الدنيا»، ويتحرّر الزمن ويفيض على مكانه، حين يبدع الإنسان آلة تحمله إلى مكان آخر. يرى بنيامين فرنكلين في الإنسان «حيواناً صانعاً للأدوات»[٤]. يثني القول على إبداع الإنسان، ويشير إلى «الأداة»، التي تجعل المكان أكثر اتساعاً. و«مجتمع الأيام» مشدود إلى مكانه وإلى زمن متوارث قديم، عصي على التحديد.

يتجلّى المجتمع المغلق في ثقافة ريفية، تحوّل معنى التاريخ إلى أُحجية، وفي تصور ديني، هو شكل من أشكال الفلكلور الريفي، نقرأ في «الأيام»: «فإذا صلّوا العصر اجتمعوا إلى واحد منهم يتلو

عليهم قصص الغزوات والفتوح، وأخبار عنترة والظاهر بيبرس وأخبار النساك والصالحين.. جـ:١، ص: ٢٥ »، « على أن صبينا لم يلبث أن أضاف إلى هذه الألوان من العلم لوناً آخر، وهو علم السحر والطلاسم، فقد كان باعة الكتب ينتقلون في القرى والمدن بخليط من الأسفار، لعلّه أصدق مثل لعقيدة الريف في ذلك الزمن. جـ:١، ص: ٩٧ »[٥]. يستطيع القارئ، الذي يرى إلى النصوص في وظائفها الاجتماعية، أن يضع ألوان القصص والحكايات في أزمنتها التاريخية. بيد أن هذه الأزمنة تّمحي عند المتلقي السلبي، الذي تنتجه العقلية الريفية، التي علّمها زمنها الراقد الاستظهار المتوالي لحكاية قديمة. يضطرب الزمن التاريخي، في متواليات الاستظهار، إلى حدود التلاشي، ذلك أن الاستظهار يضع الكتاب المقروء والمتلقي السلبي في زمن واحد. كأن الوعي الريفي، في زمان ضيق يساوي مكانه، لا يعرف « ما قبل» و« ما بعد » ، مرتاحاً إلى تزامن جامد، يضع النص والمتلقي في جميع الأزمنة. ولذلك ليس غريباً أن الثقافة الشعبية التي تصفها « الأيام » ، والوعي الديني الريفي أحد وجوهها، لا تغاير في شيء تلك التي يصفها الدكتور عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم في كتابه: « الريف المصري في القرن الثامن عشر » [٦]، ولا تختلف في شيء، ربما، عن تلك التائمة في القرن السابع عشر وما سبقه من قرون.

يتكشّف « غياب التاريخ » في سلطة النص القديم على متلّق من « زمن آخر » ، يقبل بالنص القديم ويستعيده دون انزياح. كأن المتلقي السلبي صفحة بيضاء، تسطّر فوقها الحكاية القديمة ما تشاء. يدور السؤال حول النص المتسلّط والمتلقي المطيع، أي حول القارئ الريفي، الذي لا يستطيع أن يكون قارئاً، لأنه لم يتعلم المحاكمة الذاتية، التي تفصل بين زمن النص وزمن القراءة. وفي غياب القراءة، وهي استنطاق للنص وتأويل جديد له، يغيب النص وتاريخه، ويتبقّى المتلقي السلبي مع كتابه القديم. وبهذا المعنى، فإن عملية التلقي والاستظهار، وهي قوام الثقافة الريفية، عملية غير شخصية، ولا تقبل بالأشخاص، تختصر الجمهور إلى مستمع جيد، والراوي إلى وظيفة رتيبة متقادمة. تعبّر هذه العملية، بداهة، عن زمن اجتماعي راكد، يحتفي بالمألوف ويطرد « الغريب » خارجاً. ومع أن في الراكد ما ينبذ المتحرك، فإن فيه أولاً خوفاً شاسعاً من كل ما لا يأتلف مع « المعطى » القديم، مما يجعل الركود وجهاً للخوف وشرطاً له في آن. يتحدث إيرك فروم، في كتابه « الخوف من الحرية » ، عن إشكال الإنسان الحديث، الذي يخاف من الخيارات المتعددة التي أعطيت له، ويذهب متحرراً إلى تجارب غير مسبوقة [٧]. ينطبق ما قال به فروم، تلميذ مدرسة فرانكفورت القديم، على العقلية الريفية، ولكن بشكل معكوس. فإذا كان الخيار المتعدد أثراً لأفعال متحررة من العوائق الداخلية والخارجية، فإن الوعي الريفي، وكما جاء في « الأيام » ، مستسلم أمام العوائق الخارجية وحريص على ادخار عوائقه الداخلية وتوطيدها.

الخوف من الحرية هو الخوف من التجربة، والخوف من التجربة استجابة لعقلية مغلقة، مكتفية بذاتها وراضية بشروطها. وهذا الخوف، في وجهيه، يدفع بالعقلية الريفية إلى التجارب الوهمية، والوَهْم يختلف عن التخيّل ويلغيه، ويبعدها عن التجارب العملية. يقول جون الستر متحدّثا عن أوليس: « إن شغف المعرفة هو ما شدّ المسافر إلى حوريات البحر » [٨]. يصل القول بين الجهل والخوف

وهو يصل بين المعرفة والمغامرة. يضيء القول ثقافة الخوف، التي تضع الراكد والمقدس في مرتبة واحدة، وتؤسس عليهما تجارب وهمية لا تنتهي. نقرأ في «الأيام»: «كانت لأهل الريف شيوخهم وشبابهم وصبيانهم ونسائهم عقلية خاصة فيها سذاجة وتصوف وغفلة، وكان أكبر الأثر في تكوين هذه العقلية لشيوخ الطريق. جـ: ١، ص: ٩٦». و«شيوخ الطريق» لون خاص من رجال الدين يقتاتون من الغفلة وينجبونها أيضاً، يتحدث عنهم طه حسين بنبرة مستعجبة: «وشيوخ الطريق، وما شيوخ الطريق!! كانوا كثيرين منبثين في أقطار الأرض..». وسواء أعطى الدكتور حسين قوله مستقيماً، أم خلطه بسخرية ليست غريبة عنه، يظل «شيخ الطريق» في مكانه، يؤجج الخوف في النفوس الخائفة حيناً، ويواسي الخائفين حيناً آخر، أي يظل في بيئة ثقافية هو معها ومنها، تحتاجه وترفع من مقامه ويمارس عليها تسلطاً مستحباً. فالوعي الريفي يعيش على «المعارف النقلية»، ويعيش الشيخ على نقل ما يحتاجه الناس من المعرفة. [٩].

«للعلم في القرى ومدن الأقاليم جلال ليس مثله في العاصمة..، وكان صاحبنا متأثراً بنفسية الريف، يكبر العلماء كما يكبرهم الريفيون، ويكاد يؤمن بأنهم فطروا من طينة نقية ممتازة غير الطينة التي فطر منها الناس جميعاً. جـ١، ص: ٩٧». حين يشرح طه حسين أسباب إجلال علماء الدين في القرى يقول: «وليس في هذا شيء من العجب ولا من الغرابة، وإنما هو قانون العرض والطلب، يجري على العلم كما يجري على غيره مما يباع ويُشترى». يشرح طه حسين أحد وجوه الظاهرة، وحدوده الأميّة وحاجات القراءة والكتابة، ناسياً وجوهاً أساسية أخرى، قوامها الخوف والمقدس وتوسل الأدعية، ذلك أن العالم الوحيد، في العقلية الريفية، هو: رجل الدين، في وظائفه النظرية والعملية المختلفة. فرجل الدين، وكما جاء في «الأيام» في أكثر من مكان، يتنبأ ويصد الأذى ويدفع المكروه ويقي من النكبات ويعلّم القرآن ويقرّر المحلل والمحرم ويعالج أمراض العيون والأرواح. وهذه الوظائف كلها تبيح لرجل الدين أن يكون فوق غيره، وأن يفعل ما لا يجوز لغيره أن يفعله، ذلك «أن أولياء الله هم المتصرفون في الكون» [١٠].

كتب الدكتور عبد الرحيم في «الريف المصري في القرن الثامن عشر»: «هكذا أصبحت السمات الغالبة على الحياة الدينية في الريف المصري في القرن الثامن عشر، هي التسليم المطلق بالقضاء والقدر، والاتكالية، والشك في كل تفكير حول المستقبل، وتوطيد النفس على تحمل المظالم، والصبر عليها، ورسخ المتصوفة وفقهاء الريف هذه الأفكار..»، وصولاً إلى قول لا يرفضه أحد: «دع الخلق للخالق، ولا تعترض على شيء» [١١].

يتعيّن الإنسان الريفي، كما جاء في «الأيام»، «جوهراً دينياً»، يسبح في التعاويذ والأدعية والاستغفار، يخاف الأرواح الشريرة ويناجي الأرواح الخيرة، ويُسْلم أمره إلى نسق من المراتب الدينية، تحتضن الشيخ والفقيه والعالم وشيخ الطريق والمتصوّف و«حامل كتاب الله» وأصحاب الكرامات.. .. في وجود اجتماعي، تخفق فيه الأرواح، يكون الإنسان إشارة دينية مضمرة، تنتظر العون وحسن المآل، أو إشارة دينية صريحة، تعد بالعون وتهذيب الأرواح الضالة. والفرق بين الإشارتين يعطي «ظهور الشيخ»، أزهرياً كان أم أنجز حفظ القرآن في «الكتّاب»، ولادة جديدة. كما لو كان الإنسان

لا ينتقل من « الولادة البيولوجية » ، وهي تضيف غُفْلاً إلى غيره من أغفال البشر، إلى « الولادة الاجتماعية » ، وهي إعلان عن إنسان – مرتبة، إلا بوسائل من الدين وبسبل دينية. تتكشف الولادة الثانية في طقس ديني مكتمل، يعطي لصاحب اللقب لباساً خاصاً به ومكاناً يجلس فيه وحقوقاً له على الناس ويعفيه من واجبات كثيرة. مع ذلك، فإن الولادة الجديدة توافق المنظور الذي جاءت منه، تذيع اسم المحتفى به في لحظة وتحجبه في لحظة أخرى، لأن لقب الشيخ يمحو الأسماء جميعاً. ولهذا، فإن الشيخ لا يختلف عن « المتلقي » السلبي، الذي يستمع إلى راوي سيرة عنترة، أي لا يصبح « قارئاً » ولا يستطيع أن يكون « القارئ » الموعود، لأنه يستعيد نصاً استعاده قبله، وبلا انزياح، نسق طويل من « شيوخ الطريق » . وبما أن « قانون الفردية » يشتق من معنى الفرد والقانون في مجتمع معين، يظل « المفرد » ، في « المجتمع الديني » ، سؤالاً معلقاً في الفضاء. وهذا السؤال، الذي أقلق طه حسين وأرّقه، أملى عليه أن يكتب « الأيام » ، بعد أن حرّر زمانه من مكانه، واختلف إلى أمكنة متعددة، تحتفي بالاسم الصريح وتحتفل أكثر بالرأي الصريح، الذي لا يحاكي غيره. يستهل عبد الفتاح كيليطو كتابه « الكتابة والتناسخ » بمفتتح مأخوذ من غيره عن مؤلفّ عربي قديم، جاء فيه: « يعيب جيلنا أنه لا يقبل كل ما يبدو صادراً عن المحدثين. لهذا حين أقع على فكرة شخصية وأريد نشرها، فإنني أنسبها لغيري وأعلن أنها لفلان وليست لي،. . . .، إنني أتحاشى، إذا حدث أن استثقلت عقول « متخلّفة » أقوالي، أن أكون أنا الضحية. فأنا مدرك مآل تحول العلماء عن العادة. وأبيّن « أن ما أدافع عنه ليس قضيتي، وإنما قضية العرب » [١٢]. لم يشأ طه حسين، وهو الكاره لـ « العنعنة » ، أن ينسب أفكاره الذاتية إلى غيره، لأنه شاء أن يكون مبدعاً لا ناقلاً، أي صاحب رأي صريح يدافع عنه، ولا يهاب إلا ضميره الذاتي.

٢- من الكل المقيّد إلى المفرد الطليق:

ينبني التصور الريفي، كما الممارسة، على مبدأ المحاكاة البسيطة، الذي يهدر الهوية الفردية، ويملي على من أُهدرت هويته امتثالاً لا فراغ فيه. وحديث « الأيام » حديث غريب عن إنسان زهد بالمحاكاة وخلق حياة لها مبادئ مختلفة. يقول فيلسوف معروف: « ما يفعله الإنسان بحياته وما تفعل حياته به: هذا هو جوهر مفهوم الشخصية، الجدير باسمه، والجدير بعلم يدرس فيه منطقه الأساسي المتعدد وشروط تحولاته. . »[١٣]. وصاحب « الأيام » ، الذي تصرّف بحياته وتصرفت حياته به، بنى شخصية أرادها، بعد أن احتفظ من حياته بما شاء وصرف منها ما شاء أيضاً: احتفظ بتجربة حياتية مريرة كلّفه فيها البؤس الريفي بصره، وصرف منها صرفاً لا رجعة عنه وعياً ريفياً يرى في « العمى » قضاء وقدراً. تحرّر الشاب الريفي من زمنه الريفي الأول معتمداً أزمنة ثقافية متعددة، ومتوسداً وعياً متجدداً، يحرر الزمن من مكانه، ويتحرّر من المراجع الضيقة جميعها. كأن « صاحبنا » ، وبلغة طه حسين، عاف « ولادته البيولوجية » الأولى وزهد بـ « ولادته الاجتماعية » الثانية، وذهب إلى ولادات متناتجة مغايرة، إشاراتها لغات ومعارف وأزمنة وأمكنة جديدة، بعيداً عن ولادة طقوسية، إشاراتها التبريك وزغاريد النساء وعيارات نارية وشال من حرير. وواقع الأمر، أن الصبي الأعمى، الذي

يحسن مقارنة الظواهر ببعضها، أنجز ولادة ذاتية مبكرة، مرجعها العجز وكُرْه العجز، قبل أن ينفتح على عوالم لاحقة.

يقول علي الشوك في كتابه «كيمياء الكلمات»: «كلمة «الأسرة» العربية، مشتقة من فعل أسر، ويعني: شد (الأسير) بالأسر أو القيد. والأسير: الأخيذ أو المقبوض عليه. وكان الأسرى في القديم يُستعبدون -إن لم يُقتلوا- وغالباً ما كانوا يكلفون برعي الماشية، أو العمل في الزراعة، أو الصناعات اليدوية، أو في البيوت» (١٤). ولأن الأسرة من الأسر فإن طه حسين، الذي لم يرد أن يكون أخيذاً، بدأ ينظر إلى قيوده مبكراً بعد أن أدرك أن الأسرة لا تعني الفضيلة: «وأحسّ أن الحياة مملوءة بالظلم والكذب، وأن الإنسان يظلمه حتى أبوه، وأن الأبوة والأمومة لا تعصم الأب والأم من الكذب والعبث والخداع. ج: ١، ص: ٣٨». وعلى الرغم من مجتمع مرتبي، يساوي بين عمر الإنسان وعقله ويعطي من تقدم في العمر لقب الشيخ بلا مقابل، فإن الصبي الضرير، الذي أيقظ عجزه عقله، عرف أن «الرجال» كلمة من الكلمات الأخرى، تحتمل من الحسن بقدر ما تحتمل من القبح أيضاً: «وفي هذا الأسبوع تعلّم الصبي الاحتياط في اللفظ، وتعلّم أن من الخطل والحُمق الاطمئنان إلى وعيد الرجال، وما يأخذ أنفسهم به من عهد». ينطوي القولان على تمييز الإنسان من غيره، وعلى رؤية الناس فرادى، خارج عمومية مبهمة عناوينها الأبوة والأمومة والرجال. ويتضمن أيضاً مقارنة بين القيم والمسمّيات المجردة، فالظلم يصدر عن الأب وغيره، والخداع يصدر عن الأم وغيرها. وتظل المسمّيات، في الحالات جميعاً، احتمالاً ناقصاً تكمله الممارسات المحتملة. وهذا ما جعل الصبي، الذي انتظر الجُبّة والقفطان بشغف، يسأم سريعاً لقب الشيخ، ويبحث عمّا يتجاوز الأسماء والألقاب.

تتخلّق الشخصية، وهي مفرد له جماليته الخاصة، بانزياح متعدّد عن المتسلّط المسيطر، ينقل المتمرد من وضع الابن والولد والشيخ إلى وضع الإنسان، الذي يستطيع أن يكون ابناً وولداً وشيخاً، دون أن تستوعبه الكلمات. يتضمن الانزياح كسر هالة متوارثة، وانتقالاً من زمن مكاني إلى زمن ملتبس الأمكنة. والهالة تنكسر حين يفصل الإنسان، الذي أصبح مفرداً، بين الموضوع والإشارة، حيث الأب يساوي الأبوة وصفات أخرى، والأم تعادل الأمومة ولا ينقصها الخداع. أما الزمن الملتبس فهو زمن المعرفة المتحرّر، الذي يضع ابن القرية أمام ابن خلدون ودوركايم وديكارت، ويحمله إلى التاريخ الروماني والأساطير اليونانية، قبل أن يجعل بينه وبين عمر بن أبي ربيعه صحبة طويلة. وبداهة، فإن المفرد، الذي خرج على مجموع مبهم، لم يفصل بين الموضوع والإشارة، أي رأي الإنسان قبل لقبه، إلا بعد فصل نفسه إلى ذات وموضوع: ذات تنتمي إلى أصول كثيرة وإلى إرادتها المتمردة أولاً، وموضوع خارجي يُقرأ في قوته وهشاشته ورغباته المشتعلة وروحه المنطفئة أيضاً. ينوس السؤال بين ذات معطاة، يساوي زمانها مكانها، وذات متكوّنة، مرجعها داخلها وترتضي من المراجع الخارجية بما يوافق إرادتها.

أعلن طه حسين عن المفرد الجميل الذي فيه، في انتقاله من القرية إلى المدينة، ومن جامع الأزهر إلى الجامعة المصرية، ومن لقب الشيخ، المنتظر عموده الأزهري، إلى لقب الدكتور الذي يلقي محاضرته في مدرّج الجامعة. تعددية في الانتقال وجهها الآخر تعددية معرفية مفتوحة الآفاق. ففي مقابل

أحادية معرفية، تنسب القول الوحيد إلى غيرها، جاءت تعددية ثقافية ومعرفية ولغوية، تؤسس قولاً مفرداً، يشكك في قول سبق ويعطي عنه بديلاً. يعلن القول، الجديد، الذي يُخضع ما سبقه إلى المساءلة، عن ظهور القارئ، بالمعنى النظري، الذي يحوّل نقدُه الكتابَ، الذي وضع بين يديه، إلى موضوع جديد هو: النص. وقد يرى المنظور البسيط، في التحويل كله، انتقالاً من متلق إلى قارئ ومن كتاب إلى نص. غير أن الأمر يختلف عن هذا كثيراً، لأنه يفصح عن تصور للعالم جديد، يضع الأب في غير موقعه المألوف، ويعطي لـ « الشعر الجاهلي » تفسيراً جديداً. وفي الحالين يستدعي القارئُ المفردَ، فلا قراءة دون فردية تفهم ولا تستظهر، ويستحضر المفردُ القارئَ، فلا فردية بلا قراءة تجعل المقروء وجهاً لزمانها. حين كان صبي « الأيام » طفلاً، كان يرى الليل فضاء رحباً للأرواح الشريرة، مضيفاً خوف العجز الذاتي إلى خوف طويل تلقنّه، يتركه مؤرقاً الليل كله. وعندما تعلم القراءة، وشكّ في التلقين والملقنين، خلع الأرواح الشريرة وتحصن بروحه الجديدة. كان، وقد أصبح قارئاً، يمارس النقد كما يجب أن يكون، لا يطرد فكرة بأخرى مغايرة وينفي سؤالاً بآخر، بل ينقض تصوراً محدداً للعالم، يرى الأشياء في أسمائها، بتصور جديد، يختبر الموضوع المشخص بشكل مشخص، دون أن يؤمن بالإجابة الأخيرة. لم يكن الانتقال من الأسماء إلى المواضيع إلا عودة إلى « أصول سابقة » ، يسائلها مفرد أصله في ذاته وذاته أصل لا يحتاج إلى أصول إنسانية أخرى. « يسقط المتسلّطون حين يسأل الإنسان من أين جاء المتسلّطون » ، يقول حكيم قديم: و« صبينا » ، بلغة طه حسين، كان مأخوذاً بتأمل الأصول، تلك البداهات الشائعة التي يشفع لها قدمها وعقلية قديمة أيضاً.

يخشى الخائف ظله، لأنه يخاف من ذاته أولاً. وفي خوفه المزدوج يستقبل ما لقّنه الخوف ويرى فيه حقيقة أخيرة. وطه حسين، الذي التقى بأساتذة يرون إلى المواضيع ولا يرون أرواحها، خلع الخوف الريفي حين أدرك أن الظواهر قابلة للتفسير، وأن الإنسان أوتي من العقل ما يشرح به الظواهر ويفسّرها، وأن عقلاً يَستقبل ولا يفسِّر لا خير فيه. تعود مرة أخرى تلك العلاقة بين القارئ والمفرد، التي هي وجه آخر لعلاقة الخوف بالمعرفة. فمثلما أن الإنسان لا يصبح قارئاً إلا إن غدا مفرداً، فإن الإنسان لا يكتشف المعرفة إلا إذا اكتشف ذاته القادرة على المعرفة، واكتشف فيها أن المعلمين ليس كلهم معلمين بالضرورة. ينجز الباحث عن المعرفة خروجين: يخرج من الجماعة المبهمة التي كان منها ويصير مفرداً لا يُختزل إلى غيره، ويخرج على تصور الجماعة للمعرفة ويأخذ بتصور آخر. والواضح في العلاقات جميعاً هو الاختيار، أو القدرة على الاختيار وفقا لمعطيات العقل والتجربة. والإنسان يختار حين لا تعجبه خيارات الآخرين واختياراتهم، أي حين يرفض في الآخرين سيطرتهم، معارضاً منطق السيطرة الجماعية بمنطق الحرية الفردية. ويرتسم في الخروج المزدوج اغتراب أكيد، يمنع الحوار بين المغترب والجماعة المبهمة. ويتضاعف الاغتراب ويتسع حين يوّد المغترب أن يكون من الجماعة وليس معها، بعد أن اكتشف أن معارفها تجارب وهمية لا تفضي إلى شيء. والفرق الباهظ بين « من » و« مع » يجعل المغترب المسؤول ضحية ومقاتلاً وشهيداً، يتهم بالهرطقة والمروق والخروج على الأصول. وقد كان بإمكان المثقف المغترب أن يحتفي بـ « اللقب » ويكتفي به، وله بين القوم حظوة وجلال، عوضاً عن الزهد باللقب والذهاب إلى مشروع تحويل اجتماعي، يضع بين الكل، أو بعض الكل،

والإنسان المتمرد مسافة وجفوة.

يقبل المفرد بالحوار، لأنه يعترف بالجزئي والنسبي والأجزاء، على خلاف الجماعة المبهمة التي تعتنق المطلقات. والمطلق، وهو كامل ومكتمل، يريح العقل ولا يحتاج إلى تفسير. وما حديث المطلق والنسبي إلا حديث التقليد والحداثة، الذي ينتهي إلى تاريخ أُعطي مرة واحدة، وما هو بالتاريخ، وتاريخ آخر لا نهاية له. وبسبب ذلك، فإن المفرد، الذي ينكر المؤسسة التي لا تنتج الأفراد، يرفض التصور المرتبي للعالم، مدافعاً عن مساواة البشر، وعن مجتمع يقول بالمساواة ويمارسها. ذلك أن مبدأ المرتبة ينتج استبداداً وبشراً لا يعرفون معنى المسؤولية. ومع أن في تصور المرتبة ما يحيل، أحياناً، إلى إجلال واحترام ضروريين، فإن المسيطر فيه اختزال المجموع إلى واحد متجانس، واختزال الارادات والمعارف المتعددة إلى واحد متعالٍ لا نظير له. يفضي الاختزال، الذي رفضه طه حسين، إلى إنسان مشلول الإرادة، يحتفي بعجزه وبمرتبة عليا لقنّته العجز والأحكام البائرة. يقول فؤاد زكريا: «والخضوع للسلطة أسلوب مريح في حل المشكلات، ولكنه أسلوب ينمّ عن العجز والافتقار إلى الروح الخلاقة. ومن هنا فإن العصور التي كانت السلطة فيها هي المرجع الأخير في شؤون العلم والفكر كانت عصوراً متخلفة خلت من كل إبداع. ومن هنا أيضاً فإن عصور النهضة والتقدم كانت تجد لزاماً عليها أن تحارب السلطة العقلية السائدة بقوة، ممهدة الأرض بذلك للابتكار والتجديد»(١٥). في سطور فؤاد زكريا ما يضيء الصريح والمضمر في سطور «الأيام»، فالأسلوب الصعب في حل المشكلات ينقض الأسلوب المريح، والعقلية الحديثة والهامشية تواجه العقلية المسيطرة، ودعوة الابتكار والتجديد تجابه التقليد الراكد والثقيل في ركوده. وأفعال: سئم، عاف، زهد، المتواترة في كتاب «الأيام» تصرّح بذلك التمرد الذي لا شفاء منه، الذي يسأم اللقب ويعاف ألفية ابن مالك، ويزهد بدروس شيخ الأزهر، بعد أسابيع قليلة.

سئم طه حسين، صبياً، معلّمه الأعمى في «كتّاب» القرية وسئم، بعد خمسين عاماً، ملك مصر. وكان، في الحالين، مفرداً يقبل ما ينجب الأفراد، ويرفض ما يعوّق ظهور الأفراد وانطلاقهم. وما ولعه الشديد بالسياسة، كما انتقاله من حزب إلى آخر، إلا ترجمة دقيقة لتصور معين، يشتق السياسة من الأفراد، ويشتق الأفراد من حقل اجتماعي خصيب لا مراتب فيه ولا مراجع بداياتها العصمة. وبهذا المعنى، فقد مارس طه حسين التحزّب وهو يمارس التمرد، وأقبل على السياسة وهو يُقبل على فضاء اجتماعي جديد، ينسجه أفراد مبتكرون وتحرسه فرديات لا يساوي بعضها بعضاً. يقول باشلار في كتابه «الحق في الحلم»: «إن الفردوس هو عالم الألوان الجميلة»(١٦). يولد الفردوس من الألوان، وهي جمع يفوق جماله أي جمال آخر. فكما أن المفرد لا يغتني إلا بمفرد آخر، فاللون الجميل يتجلى بلون آخر، هو ضده ومرآته أيضاً.

كان في الملك فاروق مرتبة، وكان فيه ما يقتل «المعذبين في الأرض» ويسلب إرادتهم. وكان في طه حسين، الذي لا تُسلب إرادته، مقت للمرتبة وكره للقيود والأصفاد. وإذا كان جاك بيرك، في دراسته النيرة عن رواية «ما وراء النهر»، رأى في صاحب العاهة متمرداً بامتياز، فقد أراد طه حسين، الذي يبدأ بالمشخص وينتهي به، أن يعيش تمرده مشخصاً، وأن يدفع تمرده المشخص إلى قراره الأخير.

والعودة إلى مقالته المنشورة في مجلة الهلال، من شباط ١٩٥٧، وعنوانها «قلب مغلق»، آية على تمرد لا انقطاع فيه، أغضبته «الرعية» صغيراً، وأغضب سلطان الرعية، بعد أن دخل الكهولة. جاء في المقالة: «إن حصنك يا سيدي ليس إلا قلبك المقفل الذي لا تصل إليه رحمة حين يحتاج الناس إلى الرحمة، ولا رفق حين يحتاج الناس إلى الرفق... لا تغضب، فلم أرد إلى إغضابك، ولو قد أردت إليه لما استطعته ولا قدرت عليه.. إن حصنك هذا المؤشب يا سيدي ليس إلا قلبك المقفل الذي لا ينفذ إليه شعور بالتضامن أو حاجة إلى التعاون.. إنه قلب قد صور من صخر مجوف لن يستطيع أن يقاوم الأحداث، ولا أن يثبت للخطوب، ولا أن يحتفظ بهذا القفل الذهبي المرصع.. هذه الساعة آتية عليك وعلى قلبك فذاهبة بك وبقلبك إلى حيث يذهب الناس ثم لا يرجعون..»(١٧). كان على غلاف مجلة الهلال صورة الملك، مرتدياً الزي العربي، وكتب تحتها: «فاروق الملك العربي»، بمناسبة «المهرجان السابع والعشرين لميلاده السعيد».

اختار طه حسين ما اختاره، واثقاً بذاته وبتاريخ حكيم يلبي رغبات الذات المتحررة. بيد أن التاريخ يذهب إلى حيث يشاء ويتقدم نحو ذاته لا أكثر، مُتْبعاً كل خطوة بأخرى، وموزّعاً الخطوات على اتجاهات مختلفة. في التمرد أسطورة، وفي الأسطورة جمال، وإن كان لا جمال دون عيون مبصرة. فكأن الزمن يمسح الولادات الذاتية كلها، مستبقياً الولادة البيولوجية الأولى، وينتظرها الموت.

٣- المفرد في سيرته الذاتية:

يتكوّن كتاب «الأيام»، في الجزء الأول على الأقل، في جدل الاتهام والانتصار. فالرجل، الذي أصبح شهيراً يتهم المجتمع كله، تقريباً، متّخذاً من العمى الاجتماعي مجازاً متعدد الإيحاء. يذكر، متكئا على مجازه، جدّه الأعمى المسرف في الأدعية، و«سيدنا» في «الكُتّاب»، الذي يدّعي البصر وما هو ببصير، وصبيّة «الكتّاب» المجتهدة التي تقاسمه العمى، و«حملة كتاب الله» وهم جمع من المشايخ المكفوفي البصر. كان هؤلاء جميعاً مدخل إلى ذاك المطبّب الغريب، الذي سكب في عينيه قطرات حارقة أودت ببصره. والاتهام، الذي يأخذ به طه حسين، ليس بعيداً عن «عاهة العقم»، التي يذكرها لويس عوض في سيرته الذاتية «أوراق العمر»، كما لو كان الرجلان، وينتميان إلى بيئة واحدة، يدخلان إلى الريف المصري من باب مجازي هو: المرض.

ينطق الرجل الذي أصبح شهيراً بالاتهام، كي يردّ عليه، وهذا مبرر السيرة الذاتية ومسوّغها، بالانتصار. ففي مقابل الأبواب التي أوصدت في وجه الإنسان الشهير الذي كان غُفْلاً، فتحت الإرادة الخلاقة أبواباً معروفة وأخرى غير مسبوقة. وهذا الانتقال الصعب من الغُفْل إلى العَلَم هو الذي وضع على قلم السارد، وفي أكثر من مكان، صفات الطفل الشاحب الزري الهيئة، الذي حال لون لباسه بسبب الإهمال وضيق اليد. ومع أن الجزء الأول كله إعلان عن الأعمى الذي استعاد عينيه، فإن واضع السيرة آثر أن يذيع انتصاره فصيحاً في صفحات الكتاب الأخيرة، وهو يسرد على ابنته، بعطف وإشفاق وكبرياء، سيرة الإنسان المحروم الذي كانه، كأن يقول: «كان نحيفاً شاحب اللون مهمل الزي

أقرب إلى الفقر منه إلى الغنى، تقتحمه العين اقتحاماً في عباءته القذرة وطاقيته التي استحال بياضها إلى سواد قاتم، وفي هذا القميص الذي يبين من تحت عباءته وقد اتخذ ألواناً مختلفة من كثرة ما سقط عليه من الطعام، وفي نعليه الباليتين المرقعتين. . . فإن سألتني كيف انتهى إلى حيث هو الآن، . . . . ، وكيف استطاع أن يثير في نفوس كثيرة من الناس ما يثير من حسد وحقد وضغينة، وأن يثير في نفوس ناس آخرين ما يثير من رضا وإكرام له وتشجيع، فلست أستطيع أن أجيبك! وإنما هناك شخص آخر هو الذي يستطيع هذا الجواب. فسليه ينبئك. جـ:١، ص: ١٥١». والشخص الآخر الذي يعهد إليه السارد بالإجابة لا يُرى، وإن كانت آثاره بادية للعيان. إنه الإنسان المتمرد الذي سكن روح طه حسين، ذلك الذي قدّ من إرادة لا تلين، ومن عزم يجعل الأعمى دليلاً للمبصرين. يعطي طه حسين كلامه مقتصداً وعليه مسحة من غموض في آن، مقتصداً وهو يمحي من ذاكرته ما يشاء ويوقظ فيها ما يشاء أيضاً، وفيه بعض الغموض وهو يضع الاتهام والانتصار على لسان «صاحبنا». كأن «الفتى»، الذي هزم ماضيه المرير، قد انشطر إلى كيانين متداخلين، يتبادلان الأفكار فيما بينهما، ويتركان من الكلام بقية مجلّلة بالغموض. وواقع الأمر أن «صاحبنا»، الذي يساكن المؤلف ويختلف عنه، كما الكلام في بقيته الغامضة والملغّزة، يرد إلى إنسان – مثال، أو إلى الإنسان كما يجب أن يكون، وكما شاء الخالق أن يكون أيضاً. أراد طه حسين أن يكتب سيرة ذاتية، اختار مراجعها واصطفى عناصرها، وأراد، في اللحظة عينها، أن يضع رسالة في المثابرة والاجتهاد، تساوي بين الأمل والعمل وبين الإنسان ورغبة الانعتاق. كل ما في «الأيام» بعيد عن «اعترافات»، عرفها طه حسين، تحدّث عن ضعف إنساني محاصر بخطيئة وأكثر، وبعيد أكثر عن قدرية مهلكة، كان ينشرها «شيوخ الطريق» في بقاع الريف المصري المختلفة.

يستدعي موضوع الإرادة، أو سيرة الإرادة بشكل أدق، السياق الذي وضع فيه طه حسين كتابه «الأيام»، وهو لا ينفصل إطلاقا عن محنة «في الشعر الجاهلي». كما لو كان الاختبار، الذي تعرّض له الرجل شاباً، قد أيقظ فيه «أياماً» ماضية، ووضعه من جديد أمام الصبي الضرير الذي يتكئ على عماه ويمشي. ولذلك ليس غريباً أن يبدأ السارد الفصل الرابع بالجملة التالية: «كان من أول أمره طُلَعةً لا يحفل بما يلقى من الأمر في سبيل أن يستكشف ما لا يعلم»، فإن تقدم قليلاً يقول: «ومن ذلك الوقت عرف لنفسه إرادة قوية»، «هذه الحادثة أخذته بألوان الشدة في حياته، جعلته مضرب المثل في الأسرة وبين الذين عرفوه حين تجاوز حياة الأسرة إلى الحياة الاجتماعية». لا يختار الإنسان أسئلة حياته، لكنه يختار إجاباته عنها. ومثلما ردّ الصبي على عماه، والعمى أزمة لا ترحل، كان على الشاب، الذي أصبح أستاذاً جامعياً، أن يرد على أزمة عارضة، طالباً العون من الطفل الذي كانه، ومن إجاباته المضيئة على أسئلة معتمة سبقت. ولهذا لم يكن فيليب لوجون مخطئاً حينما كتب: «كتب روسو اعترافاته في لحظة أزمة، كي يشرح صلة جوهرية توجد بين كتبه وحياته»[١٨]. وهو ما أعاده جان ستاروبنسكي بشكل آخر حين كتب: «وبقدر ما كان جان – جاك يغوص في هذيانه ويفقد صلاته مع الناس، كانت معرفة الذات تبدو له أكثر تعقيداً وأكثر صعوبة، و«اعرف نفسك» التي جاء بها سقراط «لم تكن مأثوراً سهلاً كما اعتقدت في اعترافاتي»[١٩]، يقول روسو. كان

طبيعياً، إذن، أن تكون « الأيام » رداً على أزمة عابرة، وأن تكون مرآة تكشف عن جوهر الإنسان الذي لا تعصف به أزمة. ولعل توجس طه حسين، الذي اختبر ذاته أكثر مما فعل روسو، من أزمات قادمة، هو ما جعله يعطي مذكراته عنواناً محايداً هو: « الأيام » ، إذ الأيام اختبار، وإذ مآل الاختبار إعلان عن حال المختَبَر. تأمّل طه حسين ذاته وهو يتأمل الأيام، ورأى إلى أيامه على مقربة من مصائر البشر. فالأيام لا تختبر أحداً بمعزل عن آخرين يختبرهم ويمتحنونه، ولا تعطي سيرة ذاتية بمنأى عن سير أخرى. تتكشف السيرة المحدودة، التي تحتضن سيراً أخرى، في عنوان الكتاب الذي لا يشبه غيره. فعباس العقّاد ارتاح، في رومانسيته الجامحة، إلى كلمة « أنا » ، وجعلها عنواناً لسيرته، واكتفى أحمد أمين، البسيط اللامع المتواضع، بكلمة أخرى: « حياتي » . أما طه حسين، القلق المتوتر المتوجس، فاختار « الأيام » .

ينهض الجزء الأول من كتاب « الأيام » في بنيته الداخلية، على حركة متناوبة، وجهها الأول إنسان أعمى ينصت إلى غيره، ووجهها الآخر آخرون يرون الأعمى ولا يرونه. يحدّث الوجه الأول عن الإنسان الأعمى والجماعة الخارجية، ويحكي الوجه الثاني عن الجماعة العمياء والإنسان الخارجي. يروي الكتاب، في انسياب إيقاعي، تحوّلات الأعمى وهو يرى ما خارجه، وثبات الجماعة التي ترى ما رأت. يأتي الأعمى، في اللحظة الأولى، حزيناً متوحداً وأقرب إلى الصمت، يتكلّف الابتسام حاجباً الأسى، ويوهم بالرضا حاجباً الحرمان. ويختلف الحال، في اللحظة التالية، يحضر النقد لاذعاً، يتاخم السخرية ويقترب من العبث. بل أن دور السخرية إظهار المسافة الشاسعة التي تفصل بين السارد الأعمى و« سيده » القديم، ذلك الأعمى الذي يدّعي البصر. بيد أن سيرة طه حسين، وحداها الاتهام والانتصار، تتهم ولا تدين، تاركة الحكم معلقاً في الهواء، ومكتفية بتأكيد الانتصار وتقديم ما يبرهن على انتصار « الضرير القديم » . كتب أندريه موروا في « فن التراجم والسير الذاتية » : « إن الطفولة في زمن الحروب أو الثورات تخلّف ذكريات أكثر من الطفولة الهادئة أو السعيدة » (٢٠). والقول، الذي يشير إلى الاختبار، أخذ به طه حسين وضاعفه، لأن حربه مع سجنه المتنقل، أي عماه، لازمته دون رحيل.

عاش طه حسين انتصاره مع الآخرين وعاش تجربته الذاتية وحيداً. والانتصار، وهو خارجي، لا يحتاج إلى من يدلّل عليه، والتجربة، وهي داخليه، بحاجة إلى من يكتبها ويعلن عنها ويثبّتها، لأنها غير جديرة بالنسيان. فكأن طه حسين أراد أن يحتفي بانتصاره، على طريقته، فبنى صرحاً من الكلمات لإنسان استل من عماه أجنحة وحوّم فوق الجميع. ولأن في البناء احتفاء واحتفالاً، فعلى الباني أن يأخذ ذاكرته بالشدة، فتنطق بالمعاناة وتعطف عليها إرادة لا تخيب، وعلى الباني أن ينظم حديث الذاكرة في صرح كلامي مهيب. تتعين « الأيام » بعنصرين غير متكافئين، يستدعي أحدهما الآخر ويلغيه، إن لم يكن إلغاؤه شرط استدعائه مقدمة له، أي: تتعين « الأيام » ، ظاهرياً، بوقائع إنسانية مفرداتها العجز والمعاناة والانتصار، وتتحد، جوهرياً، بسلطة اللغة، ذلك أن اللغة المتألقة هي الموقع الموافق الذي أدار فيه طه حسين حديثه عن الانتصار واختلاف المنتصر. فالانتصار بطولة، والبطولة المنتصرة تعبّر عن ذاتها في ممارسة لغوية نوعية، تضع بينها وبين الممارسات اللغوية الأخرى

مسافة كبيرة ومتعددة الوجوه. فهناك اختلاف بين لغة «الأيام» ولغة شيخ «الكتّاب» القديم ومن جاء بعده، وبعض الاختلاف بينها وبين لغة الأدباء في الزمن الذي ظهر فيه «الكتاب» . بهذا المعنى، فإن لغة «الأيام» هي الصرح الذاتي لكاتب «الأيام» ، والأرض الجوهرية التي شُيدت السيرة الذاتية فوقها، تمثالا غريبا من الكلمات، لا تمسّه الريح ولا يصيبه المطر.

تثني «الأيام» على الإرادة المنتصرة، وتعهد إلى اللغة بالكشف عن هوية المنتصر المختلفة. ولذلك، فإن حسين كتب سيرته الذاتية شاباً، ولم يبلغ الأربعين، على خلاف لويس عوض وغيره، ذلك أن موضوعه لا يرّد إلى سيولة الزمن الكاوية ولا إلى خبرة منقضية تحتاج إلى من ينظم عناصرها، بل يحيل إلى شاب مفتون بفكرة الرفض والانتصار. حين بلغ «جوليان باندا» نهاية الجزء الثاني من سيرته الذاتية قال: «ها أنذا قد بلغت نهاية قصتي، وكأني أشارف موتي، فلأطرح على نفسي إذن ذلك السؤال الذي يثيره كل من كان على شفا الموت ويرفض أن تكون حياته لا شكل لها، بل يريدها أن تكون خاضعة لقانون معين. هذا السؤال هو: أتراني كنت كما كنت أود أن أكون؟» (٢١). كان طه حسين، حين كتب «الأيام» ، بعيداً عن لحظة التأمل المؤسية، كما لو كان قد طرح سؤال باندا وأجاب عليه قبل أن يبلغ الأربعين، مخبراً خصومه، وبعد محنة «في الشعر الجاهلي» ، أن حياته الماضية كانت كما أراد لها أن تكون، وأن «أيامه» القادمة ستكون وفية لما انقضى من «الأيام» .

الاحتفاء بالانتصار احتفال بالإرادة، والإشارة بالعنصرين معاً ثناء على الفردية الحديثة، التي ترى إلى إمكانيات الإنسان المبدعة قبل أن تلتفت إلى خطاياه ومواقع الخطأ فيه. ولهذا، فإن حسين لم يضع كتاباً عن الإرادة ولا توسل الرواية، وإن لم يكن بعيداً عنها، إنما ذهب إلى جنس أدبي غير مطروق، تقريباً، في الكتابة العربية هو: السيرة الذاتية. والجنس هذا لم تعرفه الحضارات التقليدية، والشديدة المرتبية منها بشكل خاص، ولم يوطّد أركانه في العالم الغربي إلا في عصر النهضة، على أرض مفهوم الإنسان و«الأنا» المكتشفة، أي أنه جاء امتداداً لظهور الفردية البرجوازية. فبعد أن كان الإنسان وجوداً مفتّتاً، يمحوه من جاء قبله ويمسحه من يأتي بعده، أعاد اكتشاف ذاته واكتشف أن أصله فيه، وأن الطفولة هي موقع الأصل الحقيقي. كان طبيعياً، إذن، أن يضع المثقف المنتصر، الذي عرف الثقافة الغربية، تجربته في سيرة ذاتية، وأن يبدأها بحديث شجي طويل عن فضاءات الطفولة. وكان طبيعياً أيضاً أن يعرف طه حسين، المفتون بالديمقراطية والأفكار الديمقراطية، أنه يتعامل مع جنس أدبي ديمقراطي، يتيح له أن يقول ما شاء عن أحواله، وإن كان جدل الاتهام والانتصار وضع القول في حدود معيّنة. ولعل ديمقراطية السيرة الذاتية، التي رضي طه حسين بطرف منها وأعرض عن طرف آخر، هي التي جعلته يصل، أحياناً، إلى بوح حزين. ومثال ذلك حديثه عن طريقة طعامه، التي أضافت قرابة جديدة إلى قرابته الأولى مع أبي العلاء المعري، وحنقه المكشوف على أمه وأبيه وأخوته، وإشهار الحرمان الذي عاشه حين كان طالباً في الأزهر.

أسباب كثيرة استولد منها كتاب «الأيام» شهرته الواسعة: الصراع بين فرد وبيئة اجتماعية، كما ألمح الدكتور إحسان عباس ذات مرة، والمجابهة بين فرد وعاهته الفردية والاجتماعية، والنزال بين الكاتب وخصومه في لحظة معينة، والمواجهة بين لغة قديمة وأخرى تريد أن تكون حديثة وشخصية معاً. ومع

أن في الأسباب جميعاً حرباً بين مثقف مكفوف وغيره، وجوهها النشوة والغلبة والظفر، فإن فيها أيضاً حزناً مدوياً عاشه المثقف المنتصر وحيداً. يقول قائل قديم: الحياة كوميديا لمن ينظر إليها بعقله، والحياة تراجيديا لمن تعامل معها بأحاسيسه. كتاب «الأيام» حديث عن الحياة والعقل والأحاسيس في آن. وهو ما أعطاه قيمة تغاير السير الذاتية الأخرى.

٤ - المفرد في مجال المعرفة:

يقول الكسندر ستيبتشفيتش في الجزء الأول من كتابه «تاريخ الكتب»: «كان المصريون القدماء ثم اليهود وغيرهم من شعوب الشرق الأوسط، والرومانيون يعتبرون بعض الكتب «مقدسة» ..، وقد ورثت المسيحية هذه الاعتقادات، ... ، فابتداء من أوريفن وغيره من الكتّاب المسيحيين في العصر القديم نجد تلك الفكرة القائلة بأن بعض الكتب قد كُتِبَت من قبل الملائكة والقديسين، بل من الله نفسه أو بوحي منه..»[٢٢]. قدّس الإنسان، وفي الأزمنة جميعها، بعض الكتب ورأى فيه وحياً إلهياً أو قبساً متعالياً، يقيم بينه وبين تأويله الإنساني حجاباً ومسافة. وتجلّت المسافة، ولها اتجاهات متعددة، في تنصيب «الكتاب» مثالاً، يحاكيه الإنسان ولا يصل إليه، وفي الاعتراف بعجز الوعي الإنساني عن تملك معنى «الكتاب»، وقبول متجدّد بأولوية النص المقدس على قراءاته المتعاقبة. يستمر النص محاطاً بأسراره وبهالة لا تنطفئ، ويستمر القارئ مكسوفاً، بعد أن أسلم روحه وعقله إلى نص لا يحاكيه أحد. لا تقوم المسألة، في شروط محدّدة، في تقديس نص تعارف المؤمنون على تقديسه، بل في انتقال التقديس من «الكتاب الأول» إلى كتب تنتسب إليه، ومن الكتب الأخيرة إلى من يتلوها ويعلّق عليها. تصدر عن الخلط والتخليط عقلية التقديس، وقوامها التناظر البسيط، التي توزّع القداسة على كتب مختلفة ورواة أكثر اختلافاً.

جاءت الأزمنة الحديثة، وكما ذكر والتر بنيامين في دراسة شهيرة له، واختلست من «الكتاب القديم» بعض هالته، وأرسلت بشظايا الهالة المتناثرة إلى قارئ محتمل. تراءى الانتقال، الذي بدّد في الكتاب عبقه القديم، نزول الكتاب من مقامه إلى أرض العرض والطلب. كان الكتاب، قبل الطباعة الآلية، نادراً ومحتجباً وأصبح، لاحقاً، متوفراً ومبتذلاً، وكان له قارئه الطقوسي، الذي هوّن انتشار التعليم من شأنه، وكان له مكانه الضيق الموزّع على السلطة والثراء، الذي انحسر بعد أن أخذ «الشعب» مكان «الرعية». ساوى الكتاب، قبل زمن الطباعة الآلية، المراجع القوية التي تكتبه وتقرأه، وتمتلكه بعد انتهاء القراءة والكتابة، وساوى، بعد زمن الطباعة، العقول المتحررة، التي ترفض الاحتكار من حيث جاء. عبّرت هذه التحوّلات عن مقولة حديثة شهيرة هي: «الاستقلال الذاتي»، التي توزّع الكتاب إلى كتب والمعرفة إلى معارف والجماعة إلى أفراد. رأى الفيلسوف الألماني شيلر في الفرنسي ديكارت «إعلاناً عظيماً عن سيادة الفرد»[٢٣] محيلاً، لزوماً، إلى سيادات أخرى، سيادة العقل مجلاها الأعلى.

استأنس طه حسين، وهو يلقي محاضرات في الجامعة عن الشعر الجاهلي، بما قاله شيلر واستأنس، أكثر، بما جاء به ديكارت عن الشك المنهجي. أعطى في حديثه عن الشعر الجاهلي رأياً، وكان رأيه

في الشعر الجاهلي مدخلاً إلى آراء أخرى. فكأن هذا الشعر، الذي تناسل شرحه رتيباً عبر العصور، يُقصد لذاته ولا يُقصد لذاته على السواء: يقصد لذاته موضوعاً زهيداً بين أستاذ وتلاميذ في قاعة مغلقة، ولا يقصد لذاته في منهج يضع الشعر بين قوسين ويبدأ بالذات القارئة، معتبراً الأخيرة شرط القراءة ومرآة لها. نقرأ في «في الأدب الجاهلي» : «أما إن أردنا أن نذهب مذهب شيوخ الأدب في مصر وننحو نحو هذا الأدب الرسمي المألوف في المدارس العالية والثانوية، فالأمر يسير كل اليسر.. نحن لا نحب هذا الطريق ولا نريد أن نسلكها، بل نحن إنما نعلّم ما نعلّم في الجامعة، ونكتب ما نكتب في الصحف والرسائل، لنمحو آثار هذه الطريقة ونطمس أعلامها، ونمدّ مكانها طريقاً أخرى أقوم وأوضح وأهدى للحق.. ص: ٣٧ – ٣٨»[٢٤]. يستمد الكتاب معناه الجديد من ذات تقرأ على طريقتها الخاصة، أدركت أن في القراءة الرسمية المألوفة «إعوجاجاً وغموضاً وتضليلاً» . يأخذ القارئ، في الطريقة الجديدة، موقع الأولوية، فاصلاً في ذاته بين الشك واليقين وبين القراءة الفاعلة والاستظهار القديم: «فأول شيء أفجؤك به في هذا الحديث هو أنني شككت في قيمة الأدب الجاهلي وألححت في الشك، أو قل ألحّ الشك علي، فأخذت أبحث وأفكر، وأقرأ وأتدبّر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إن لم يكن يقيناً فهو قريب من اليقين.. ص: ٦٥ ». يعترف الباحث باستقلاله الذاتي عن غيره، مكرراً ما يوطّد « أناه» ويؤكدها، فهي: تشكّ وتلحّ وتبحث وتفكر وتقرأ وتتدبّر، وتصل إلى اليقين ولا تصل إليه. ولعل الشك الذي يتاخم اليقين، كما اليقين الذي يؤرقه الشك، هو ما يُبقي «الأنا» يقظة ومتوترة، مطمئنة إلى أحكام تدبّرتها، وقلقة من جديد تسوقه وحيدة. شيء قريب من حديث باسكال عن ذات مهجورة، تلتمس العزاء في مونولوغ صامت لا ينتبه إليه أحد.

يبدأ حسين بذات عاقلة ورحيل إلى «علم مفرد» ، يوافق الذات التي لا تكرّر غيرها. وهذا يوزع مبدأ «الاستقلال الذاتي» على العلاقتين معاً، ويرى في الحرية شرطاً لوجودهما: «وأكبر ظني أنك تعلم من هذا الحديث ما أعلم، وأنك تقدس الحرية كما أقدسها وتراها شرطاً أساسياً للحياة الصالحة كالحرية السياسية وكالحرية الاجتماعية. إنما أريد أن أحدثك عن هذه الحرية التي يطمع فيها كل علم ناشئ ليستطيع أن يقوى وينمو ويأخذ بحظه من الحياة، هذه الحرية التي تمكّنه من أن ينظر إلى نفسه كأنه كائن موجود ووحدة مستقلة ليس مديناً بحياته لعلوم أخرى.. ص:٥٦ ». يتعامل طه حسين مع فكرة الكائن، التي تتوزّع على البشر والمعارف معاً. فكما أن الفرد لا يمارس السياسة، وهي فعل راق ودليل على الارتقاء، إلا إن كان فرداً من مجتمع نسيجه أفراد، فإن العلم لا يحقّق شروطه، وهي وتبدّل وارتقاء، إلا إن ظفر باستقلاله الذاتي وتحرّر من تبعيته إلى معارف أخرى تنكر الاستقلال الذاتي والمعرفة المتحررة. ولهذا يميّز حسين بين الأدب والدين وبين اللغة الأدبية وأخرى تحتاجها الشروح الدينية ويشير، غير مرة، إلى الكيمياء والفيزياء وعلم التشريح.. وبداهة، فإن الدفاع عن حق كل علم في الحرية دفاع عن تعددية العلوم وتعدد وجهات النظر إليها وعن مبدأ التعددية، داخل المعارف وخارجها.

تكوّن الباحث الحديث، وطه حسين مثالاً، في سجاله مع عارفين تقليديين، يخلطون بين ذواتهم والمواضيع التي يتعاملون معها. وما كان علم الباحث الجديد مختلف المصير، بعد أن توزّع «الاستقلال

الذاتي » على العلم والمدافع عنه. وقف « العلم الجديد » ، والعلم سيرورة وتحوّل، أمام « عموميات إيديولوجية » ، مرجعها التقليد واستبداد المألوف. أراد طه حسين، وهو يدافع عن الحرية، أن يفصل بين الخطاب الديني، وله منطقه وأدواته، وخطاب مغاير لا يحتاج الدين ويرتكن إلى وسائل مغايرة. وحين ساوى بين تاريخ الأدب والعلم الطبيعي، كما كان يقول، كان يقصد التجريب والاختبار، ويحتملان التصديق والإنكار، وهو ما لا يأتلف مع الإيمان الديني. وكان يرى إلى العلم، وهو كوني، معتمداً معطيات التاريخ المعرفي، وهي متغيّرة، وتغاير الإيمان الثابت والثابت الضروري الملازم للإيمان. والواقع أن الأزمة، وليس بالمعنى السطحي، علاقة داخلية في كل حقل معرفي، تفرض عليه نقداً ذاتياً مستمراً، تنقله من اكتشاف إلى آخر، يجعل من اكتشاف سبق حدثاً مضى يرقد في تاريخ المعرفة. أكثر من ذلك أن سيرورة الإنتاج المعرفي لا تنفصل عن الممارسات الاجتماعية، ذلك أن العلم، مهما تكن أدواته وغاياته، ممارسة اجتماعية. على خلاف ذلك، فإن المعارف الإيمانية لا تعرف الأزمة، وإن كان البعض يعطي جهله صفة الإيمان، مساوياً بين الركود والقداسة. يسوق طه حسين، وهو يميّز أزمة العلم، وأفقها التجاوز والاكتشاف، من الاطمئنان الديني، مثال تشريح الجسم الإنساني، الذي حرّمته كنيسة العصور الوسطى وحرّرته، لاحقاً، الثورات الإنسانية.

تضمن خطاب طه حسين، وهو يشرح معنى الاكتشاف العلمي، نسقاً من المفاهيم: العلم المستقل، الاكتشاف، الحرية، التجريب، الشك.. تدور المفاهيم حول اكتشاف جديد وإعادة اكتشاف قديم، كان يبدو صحيحاً وتهاوى. يدلّل الاكتشاف، في وجهيه المتلازمين، على نسبية المعرفة، وعلى حوار المعارف المختلفة، وهي تتبادل الاعتراف، بغية الخروج من مجهول إلى معروف. وما هو واضح في الخطاب ومسيطر عليه هو: فكرة البداية المتجددة، التي تقطع مع بداية سابقة، وتمحوها بداية لاحقة، تخبر أن البدايات كلها مهيأة للتجريب والأفول. لا علاقة بين منطق الكشف العلمي وبداية تعطى مرة واحدة، حدّث عنها القديس أوغسطين. وما معنى التاريخ، الذي يحاكم وينقد ويختار ويبني ويهدم، إلا العلاقة المتوترة بين التجريب والأفول، إذ يتهاوى ما بدا جليلاً ويصعد ما بدا هامشياً وغير مرغوب. وهذا ما قصده نيتشه حين كتب: « لا يمكن تأويل الماضي إلا بقوة الحاضر الهائلة » . لذا يكون تاريخ العلم جملة الحقائق والأخطاء التي صاغته، وهو ما يعيّن الخطأ في التجريب العلمي اكتشافاً علمياً مهيباً.

كيف تقيم في الخطأ كي تختبر الصواب؟ ذلك أن الصواب لا يمتحن إلا بما يبدو نقيضاً له. وهذا ما مارسه طه حسين وهو يبحث عن علمه المفرد وعن تفريد العلوم مبتعداً، قدر ما استطاع، عن علم راكد هو جهل راكد، وعن لفظية متآكلة تدّعي العلم الكامل. فقد انطلق في « الشعر الجاهلي » من موضوع عربي شهير، فـ « الشعر ديوان العرب » ، ووجد ذاته أمام موضوع معلوم ومجهول، معلوم في الكتب المطمئنة التي استظهرته وفي الحواشي الرتيبة التي ترفد حواشي أخرى، ومجهول في تكوّنه وفي الأسباب المختلفة التي حكمت تكوينه وأمدّته بلغة لا توافقه. قاد المجهولُ الباحثَ، عن مجهول مختلف، من عمومية تُعرف بـ « الشعر الجاهلي » إلى علم جديد مرغوب يدعى بـ: تاريخ الأدب، يقبل بالفرضية والاختبار والتصديق والتكذيب. ورأى في حقله الجديد علماً، له كرامة العلوم الأخرى

ويستحق وجوداً لا يقصّر عن حق علم الطب والكيمياء في الوجود، ورأى أن للعلم الجديد منهجاً، وأن له الحق في دحض مناهج أخرى، تقول مهما اختلفت قولاً وحيداً مستعاداً. غير أن حسين، الذي كان يتعامل مع الفرضية العلمية، سرعان ما حوصر في بداية الطريق، لأن شيوخ الأدب، الذين لا يقبلون بالفرضية ولا يعرفونها، واجهوه بـ: المسلّمات، التي جاءت مجهولة وتستمر مجهولة، محصّنة بأغراض سياسية وإيديولوجية حيناً، ومحصنة بـ «سحر الماضي» حيناً آخر. والواقع أن الدكتور حسين اختار باباً موصداً وثقيل الرتاج منذ البداية، ذلك أن البحث الموضوعي في تاريخ الأدب العربي لم يكن ممكناً، دون اختبار التاريخ العربي – الإسلامي كله، الذي يُختصر، غالباً، إلى تجانس مطلق منير، تُعطف عليه هالة من القداسة الكاملة. يقول حسين: «شعراؤنا لا يزالون مجهولين، وكتّابنا لا يزالون مجهولين، وأدبنا كله لا يزال مجهولاً، لأن الذين يتكلفون تعليمه ونشره يجهلونه. وهم يجهلونه لأنهم لا يقرؤونه، وإن قرأوا أو قل إن قرأوا منه شيئاً فهم لا يفهمونه على وجهه.. ص: ٥٥». يُشرح «الأديب المجهول» بالقراءة الجاهلة، وتُشرح القراءة الجاهلة، وكما ألمح حسين، بـ» السلطة المعلومة» ، التي تقدس ذاتها وهي تنتسب إلى تاريخ مقدس، لا فجوات فيه.

وقف حسين أمام الشعر الجاهلي ووصل إلى تاريخ الأدب، ثم انتهى إلى علم التاريخ. وحاول، في خطاه المتقدمة والمتراجعة، أن يستولد تاريخ الأدب من التاريخ الاجتماعي والسياسي، وأن يستولد التاريخ الأخير من تاريخ الأدب، وذلك في حركة دائرية ترهقها الأبواب المغلقة. كان يسعى، في الأحوال جميعاً، إلى تحرير الحاضر من الماضي، أو إلى تحرير الزمن الحديث، وهو زمن مفرد، من عمومية زمنية أسماؤها التراث والأصالة ومأثور العرب، تخلق الماضي ولا ترى الحاضر وتتوهم الماضي كي لا ترى من الحاضر شيئاً. يقول قسطنطين زريق في كتابه «نحن والتاريخ»: «إن غاية التاريخ هي إدراك الماضي كما كان، لا كما نتوهم إنه كان، وكذلك ليس هو تصوير الماضي كما يجب أن يكون، أو كما نريده أن يكون» [٢٥]. ما يصفه الشاب الثائر طه حسين بـ«الجهل» يأخذ على قلم المؤرخ الهادئ صفة أكثر لطفاً هي «التوهم» . غير أن الاثنين معاً يتعاملان مع الحاضر وينطلقان منه، لأن الحاضر هو الزمن الوحيد المتاح، الذي تمكن معاينته ومقاربته، بنسبة من الخطأ محدودة. تأمل زريق علم التاريخ كعلم مستقل عن غيره، ورأى طه حسين في علم تاريخ الأدب علماً يضارع العلوم الأخرى. ولعل الدعوة إلى التحرّر من «سحر الماضي» ، بلغة زريق، هي في أساس التشابه الشديد بين منهج «نحن والتاريخ» ومنهج «في الأدب الجاهلي» ، على الرغم من عقود ثلاثة ونيّف تفصل بينهما. اشتق زريق مشروع القومية العربية من «زمن القوميات» ، وهو زمن حديث، بعيداً عن فكر لا تاريخي، يعثر على القومية العربية في الأزمنة كلها، ولا يلتقي بها في زمنها التاريخي الفعلي المفترض. ولذلك يصل زريق بين القومية الجديدة المفترضة وجملة من المفاهيم المفردة، مثل الديمقراطية والعلمانية والتعددية، على مبعدة عن عمومية إيديولوجية أخرى، مأخوذة بعبقرية اللغة العربية وروح الأجداد والماضي العظيم. حذّر زريق من سحر الماضي وطالب بإنتاج معرفة موضوعية عن الماضي، هي شرط لاكتشافه بلا توّهم أو أوهام. وما قال به المفكر القومي في كتابه المنشور عام ١٩٥٩، أخذ به طه حسين من قبل عام ١٩٢٥، حين استلهم مناهج من «زمن القوميات» ، الذي هو

زمن «علم التاريخ» وزمن المعارف المتحررة. وفي قول الرجلين تصوّر عميق يقول بأن التاريخ يغدو علماً، حين لا يلتمس لذاته بداية مطلقة.

كيف تقيم في الخطأ كي تكتشف الصواب؟ وكيف تقيم في الحاضر كي تكتشف الماضي؟ يردّ السؤال الأول إلى الذات العارفة ونسبية المعرفة، ويرد الثاني إلى الوعي التاريخي والمعرفة التاريخية. وفي الحالين يُستدعى التاريخ ويكون مسيطراً. ولاستعادة التاريخ، عند حسين وزريق، غايات عديدة: إن قراءة التاريخ، كسيرورة مفتوحة، شرط وعي الفرد لذاته، كمشارك في التاريخ أو كمتفرج غفل عليه. فالتاريخ، وهو يختلف عن الماضي، يخبر عن الأسباب التي تجعل الإنسان عبداً لماضيه أو سيّداً عليه، بل أنه يخبر عن الأسباب التي تحمل الإنسان على أن ينفصل عن الإنسان، بعد أن انفصل عن الطبيعة، كما لو كان الانفصال، الذي لا يرتج عليه أحد، قانون الإنسان المبدع بامتياز.

ولد خطاب طه حسين، وهو يحتفي بالعلم المفرد المستقل، مقيداً، ذلك أن المفرد المعرفي المتعدد، أي العلوم المستقلة الأخرى، الذي يحتاجه كان غائباً. كان «تاريخ الأدب» المنشود في حاجة إلى علوم أخرى توافقه، مثل علم التاريخ والأدب المقارن وفقه اللغة.. ولم تكن هذه العلوم أحسن حظاً من «الشعر الجاهلي» ولا متقدمة عليه. وبسبب حاجة «تاريخ الأدب»، الذي لا وجود له، إلى علوم موافقة لا وجود لها أيضاً، أقام طه حسين كتابه «في الأدب الجاهلي» على أطروحة عامة، هي حرية الفكر، استولد منها أطروحة ثانوية عن: حرية البحث الأدبي. ولأن طه حسين رأى «ما لا تجب رؤيته» سقط في المروق، وغدا «وافداً ومتغرّباً»، وسقطت عليه نعوت أخرى لن تطال، لاحقاً، «نقاداً في الأدب»، رأوا في البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية امتداداً أليفاً للموروث الثقافي العربي.

٥- ملاحظة ناقصة: المفرد في حقل الكتابة:

قدّم طه حسين في الدورة السابعة عشرة لمؤتمر المستشرقين، التي انعقدت في أكسفورد عام ١٩٢٨، دراسة طويلة، نشرت في باريس في كراسة العام ذاته، عنوانها: «استخدام ضمير الغائب في القرآن كاسم إشارة»، جاء في سطورها الأولى: «في النحو العربي قاعدة ثابتة هي أن ضمير الغائب يجب دائماً أن يعود إلى اسم يتقدمه. وهذا الاسم يجب أن يكون مذكوراً صراحة في النص أو أن يفهم عنه بالضرورة وعلى نحو واضح»[٢٦]. وهذا الضمير الغائب، الذي له ما يدلّ عليه في النص، هو ما أخذ به في «أيامه»، مستعيضاً عن أنا المتكلم، وهو أمر شائع في السير الذاتية، بكلمات أخرى، كأن يقول «صاحبنا» أو «صبيّنا»، أو أن يسرد ما شاء متوسلاً ضمير الغائب لا أكثر: «لا يذكر لهذا اليوم اسماً، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه، وإنما يقرّب ذلك تقريباً». هذا هو المطلع الشهير الذي بدأ به حسين «أيامه الشهيـــرة».

جاء في الدراسة السابقة، وتقع في حوالي ثلاثين صفحة، ما يلي: «والقرآن بعبارة أخرى يستخدم في هذه الحالة كثيراً من ضمائر الغائب مع إعطائها دلالة اسم الإشارة. وقد يسأل سائل عن مبرر لهذه الظاهرة ما دام استخدام أسماء الإشارة العادية أقرب إلى الوضوح. والجواب هو أن ضمير الغائب

أنسب للإيجاز المنشود..»[٢٧]. ارتاح كاتب «الأيام»، إذن، إلى ضمير الغائب قاصداً «الإيجاز المنشود»، فالصيغة المقترحة تعفيه من تفاصيل كثيرة، وتفرض عليه ألاّ يقترب من «عالم الإنسان الداخلي» إلا قليلاً، وذلك في سيرة ذاتية، تتضمن في طيّاتها شيئاً من «الميلودراما» أو تكاد. بيد أن الصيغة المقترحة، وهي تنشئ سيرة ذاتية، لا تستقيم دون انقسام السارد إلى ذات وموضوع، ذات تنشر حزنها وبطولاتها، وموضوع يوحّد بين الذات وعلاقاتها الخارجية. وبهذا تعيش الصيغة جدلها الخاص بها، تقتصد في القول وهي تصرف العالم الداخلي الأسيان، وتفتح أفقاً جديداً وهي ترى إلى «الصبي الأعمى» كآخر.

يسمح ضمير الغائب، الذي عليه أن يرد إلى اسم صريح يتقدّمه أو ما هو قريب منه، ببناء خطاب مزدوج، يحيل إلى آخر وإلى «أنا معلنة»، يكبتها صاحبها في صفحات كثيرة، وتتسلل واضحة في سطور أخرى. وفي هذا الخطاب المزدوج، تتوارى الأنا في الهو، وتظل واضحة، وتتوارى الهو في الأنا وتبقى مسيطرة. ينوس الخطاب، في الحالين، بين «داخل» دائم التحوّل و«خارج» ثابت ومكتفٍ بثباته. والداخل هو الصبي الذي يروي «ابنه»، بلغة الشعر الرومانسي، سيرته، والخارج هو الوجود المتهم الذي يختلس البصر. بيد أن الخطاب المنقسم، ظاهرياً، إلى «أنا» و«آخر» لا يلبث أن يفصح عن ذاته، وعلى مستوى اللغة، في شكلين من الكلام، أولهما لغة الإقناع، وثانيهما لغة الإبداع، وإن كان الكلام يوحد اللغتين معاً. تظهر اللغة الأولى في وصف الوقائع التي جعلت «الصبي» على ما هو عليه، كما لو كان السارد يسوق واقعة وراء أخرى، كي يقنع القارئ بتحولاته الذاتية وبصحة المواقف التي انتهى إليها. كأن يكتب: «وأعانته هذه الحادثة على أن يفهم طوراً من أطوار أبي العلاء حق الفهم. ذلك أن أبا العلاء كان يتستّر في أكله حتى على خادمه، فقد كان يأكل في نفق تحت الأرض. ص: ٢١». تشير الحادثة إلى سخرية أخوته من طريقة أكله. نقرأ قبل السطور السابقة الجملة التالية: «ومن ذلك الوقت عرف لنفسه إرادة قوية». يحقق الكلام الإقناع حين يصل إلى نتيجة اتكاء على حادثة معينة. ولن يختلف الأمر، حين يوحي السارد باستخفاف والده ببعض «شيوخ الطريق»، بسبب ضعف صدقهم وتكاليف طعامهم التي تثقل كاهل العائلة. يقدم طه حسين، في مواقع كثيرة، لغة تقريرية، تصف ظاهرة وتعطي فيها حكماً، كحاله حين وصف إجلال أهل الريف للشيوخ والمتعلمين، وفسّر الظاهرة بقانون العرض والطلب.

يمحو طه حسين لغته التقريرية، تلك القائمة على البرهنة والإقناع، بلغة ثانية، يمكن أن تدعى بلغة الإبداع، غرضها تأكيد اللغة الأولى وحجبها معاً: تؤكد لغة الإبداع اللغة الأولى، حين تقيم مسافة بين لغة المبدع ولغة القارئ، تقنع الأخير بأن للمبدع نظراً ومنظوراً لا يحاكيهما أحد. وتحجب لغة الإبداع اللغة الثانية، وهي تقنع القارئ بأن مراجع السيرة الذاتية الخارجية تستمد قيمتها من اللغة البهيّة التي تصوغها: «يرجّح ذلك لأنه يذكر أن وجهه تلقى في ذلك الوقت هواء فيه شيء من البرد الخفيف الذي لم تذهب به حرارة الشمس. ويرجّح ذلك لأنه على جهله حقيقة النور والظلمة، يكاد يذكر أنه تلقى حين خرج من البيت نوراً هادئاً خفيفاً لطيفاً كأن الظلمة تغشى بعض حواشيه. ثم يرجّح ذلك لأنه يكاد يذكر أنه حين تلقى هذا الهواء وهذا الضياء لم يؤنس من حوله حركة يقظة

قوية، وإنما. . . ». يفتتح فعل « يرجّح » ثلاث جمل وأكثر دون أن يتغيّر « الترجيح » أو أن يستبدله بآخر. لذا يكون دور الفعل المتكرّر تأكيد وجود « الفاعل » لا تأكيد غيره، الذي يتكشّف « فاعلاً لغوياً » أولاً، يكشف عن بلاغته في « فعله » التكراري، ويحتفظ بـ « ترجيح » لا يغيّر مواقعه.

يقوم التكرار الذي يحيل إلى « الفاعل » ، وهو مسيطر في نص طه حسين، بتأمين حضور طاغ لشخصية المتكلم، وتوطيد مستمر لهويته: « ولكنه لا يعرف كيف حفظ القرآن، ولا يذكر كيف بدأه ولا كيف أعاده، وإن كان يذكر من حياته في الكتّاب مواقف كثيرة، . . .، يذكر أوقاتاً كان يذهب فيها إلى الكتّاب محمولاً على كتف أحد أخوته. .، ثم لا يذكر متى بدأ يسعى إلى الكتّاب، وهو يذكر ما كان. . ص: ٢٨ ». يأخذ فعل « يذكر » ، في تكراره موقع فعل « يرجح » ، وكلاهما فعل مضارع يعلن عن حضور مستمر، مخبراً أن السارد هو المركز، وأن مركز السارد هو شكل كلامه، أي أسلوبه اللغوي. وهكذا يتعيّن السارد مركزاً في شكلين لا متكافئين، أولهما صادر عن معنى السيرة الذاتية، وثانيهما متأتٍ عن أسلوب لغوي، يهمّش الشكل الأول، ويختلف عن أشكال الكلام السائدة.

كتاب « الأيام » آية على التفرّد الأسلوبي، ومرآة لتلك العلاقة القائمة بين الأسلوب والتفرّد الذاتي، حيث الأسلوب تعبير انفعالي وعقلاني وفن قائم بذاته. وواقعة نصيّة مكتفية بذاتها. يقول بوريس إيخنباوم: « إن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حال على حدة. فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي للتوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية. . ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى، وهي موجودة بالفعل، حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية، مع أنه لا يختفي تماماً، فتكتسب المكوّنات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة » (٢٨). قصد طه حسين في « أيامه » المكوّنات اللسانية المغايرة، مبرهناً أن للضرير، الذي كان زري الهيئة، مثالاً لغوياً خاصاً به، يحاكيه غيره عاجزاً، ولا يحاكي غيره إلا قليلاً.

مراجع الدراسة

١– لويس عوض، ثقافتنا في مفترض الطرق، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣، ص: ١٢٩.

٢– فدوى مالطي دوغلاس: العمى والسيرة الذاتية، كتاب الرياض، الرياض، أيار ٢٠٠١، ص: ٥.

٣– مجلة الهلال، عدد خاص عن طه حسين، شباط، ١٩٦٦، ص: ٢٩.

٤– طه حسين: الأيام، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، طبعة بلا تاريخ.

5- Z. Bauman: Liquid modernity, Polity, Cambridge, 2000. P: 112.

٦– د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: الريف المصري في القرن الثامن عشر، مدبولي، القاهرة، ١٩٨٦ (الباب الخامس، ص: ٢٠٧ – ٢٤٨).

7- Jon Elster: Ulysses unbound, Cambridge, university Press, 2000, P: 2.

٨- المرجع السابق، ص: ٣.

٩- عبد الرحيم عبد الرحمن: مرجع سبق، ص: ٢٥٢ - ٢٥٣.

١٠- المرجع السابق، ص: ٢٣٧.

١١- المرجع السابق، ص: ٢٤٥.

١٢- عبد الفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥، مفتتح الكتاب.

13- Je, Sur l'individualite - Messidor, Editions sociales, Paris, P: 223.

١٤- علي الشوك: كيمياء الكلمات، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١، ص: ٢١١.

١٥- د. فؤاد زكريا، التفكير العلمي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص: ٨١.

١٦ -G. Bachlard: Le droit de rêver. P. u. f, Paris, 1970, P: ١٥.

١٧- مصطفى عبد الغني: المفكر والأمير، طه حسين والسلطة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص: ٣١٨ - ٣١٩.

18- Dictionnaire des genres et notions littéraires, Albim michel, Paris, 1997, P: 51.

19- Jean Starobinski: Jean - dacques rousseau: La transparance et l'obstacle. Gallimard, 1971, P: 217.

٢٠- أندريه موروا: فن التراجم والسير الذاتية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص: ٩٨.

٢١- جورج ماي: السيرة الذاتية، بيت الحكمة؛ قرطاج، تونس، ١٩٩٢، ص: ٦٤.

٢٢- ألكسندر ستيبتشفيتش: تاريخ الكتاب، عالم المعرفة ١٦٩, ١٩٩٣، ص: ١٦٢.

23.J. Lortz: Histoire de l'eglise. Payot, Paris, 1962, P: 287.

٢٤- طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة عشرة.

٢٥- مجلة الطريق: عدد خاص عن قسطنطين زريق، آب ٢٠٠١، (فيصل درّاج: دلالة المعرفة التاريخية).

٢٦- من الشاطئ الآخر، طه حسين، كتابات جمعها وترجمها عن الفرنسية وعلّق عليها عبد الرشيد الصادق محمودي، الطبعة الأولى ١٩٩٠، إدفرا باريس، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ص: ١٢٩.

٢٧- المرجع السابق، ص: ١٤٣.

٢٨- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكليين الروس، ترجمة إبراهيم، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص: ٣٦.



علامات الاقتباس*

مارجوري غاربر

إذا كنت ترغب بإلقاء محاضرة إكراماً لجمهور محتشد، فإن طموحك لا يجدر به الثناء، وتجنب على الأقل الاستشهاد بالشعراء، إذ الاقتباس منهم ينمّ عن صناعة ضعيفة. أبقراط (الوصايا).

١

حينما توجّه النائب هنري هايد بكلامه إلى مجلس الشيوخ في المناسبة الجليلة لجلسات توجيه الاتهام [في قضية كلينتون – لوينسكي] (I)، أسبَغَ على تعليقاته عنصر الهيبة الضروري بإضفاء نكهة إليها عبر الاقتباسات المألوفة؛ أو الاقتباسات التي بَدَا أنه ينبغي لها أن تكون مألوفة. استشهد، على سبيل المثال، بـ السير توماس مور الذي لم يُبِحْ له ضميره الرضوخ لقضية طلاق هنري الثامن المخادعة [من زوجته كترينا] وزواجه [من آن بولين]. على أن اقتباسُ هايد من رجل الدولة التيودَريَّة كان له جَرْسٌ معاصر غريبٌ. فقد أخبر عضو الكونغرس، من إلينوا، مجلس الشيوخ قائلاً: «وكما قال

* هذه الدراسة مأخوذة عن

(Quotation Marks) Marjorie Garber (Critical Inquiry 25) summer 1999

تتم الاشارة هنا الى حواشي المترجم برقم روماني في نهاية الدراسة، أما حواشي المؤلف فتاخذ أرقاما عادية.

مارجوري غاربر، أستاذة اللغة الإنكليزية ومديرة مركز الدراسات الأدبية والثقافية في جامعة هارفرد. لها ثلاثة كتب عن شكسبير، ولها عدة كتب عن النقد الثقافي والنظري.

قال مور لابنته مارغريت: يا مغ، عندما يحلف المرء يميناً، فإنه يحمل ذاته كالماء بين يديه. إذا باعد ما بين أصابعه، لا حاجة له، حينذاك، الأمل في أن يجد نفسه ثانية»[١]. وهنا يخرج صوت توماس مور مكتوماً إلى حد ما؛ فالذي يتكلم هو في الواقع شخصية مور في مسرحية رجل الفصول كلّها ١٩٦٠ لـروبرت بولت[٢].

ربما كانت المقدمة المُتَّقِدة التي تصدَّر بها بولت مسرحيته، حيث يوضِّح فيها [سبب] اختياره بطل المسرحية، قد دفعت بعضو الهيئة أن يجد هذا الاقتباس في محلّه. يقول بولت: «لا يَحْلِف المرء يميناً إلا عندما يبتغي أن ينيط نفسه على نحو استثنائي بما يتعهد به، حينما يبتغي أن يماثل بين صَدْق اليمين وفضيلته هو؛ إذ يقدِّم نفسه على أنه ضامنٌ لهذا اليمين. ويتكلل بالنجاح. لكن، هناك نوع من عدم المبالاة مع الحانث في يمينه؛ نشعر أن الرجل لا ذات لديه ليتعهد بها، ولا ضمانة ليقدمها»[٣]. غير أن الاقتباس من روبرت بولت يفتقد إلى قوة الإقناع (II) – التاريخية، والدينية، والمعترف بها – التي يتمتع بها الاقتباس من السير، وفيما بعد القديس توماس مور. لعل إدراك تصريح روبرت برتن الشهير حول الاقتباس من الأعمال الكلاسيكية، إذ قال: «رُبما يرى قَزَمٌ يقف فوق منكبي عملاق أكثر مما يراه العملاق نفسه»[٤]، قد دفع بـ هايد الطويل المحدودب أن يمد بعنقه عبر العصور متحدثاً إلى المستقبل من خلال صوت من «الماضي».

أن أتخيَّر التشديد على زيف هذا الماضي بحصر الكلمة بين علامتي اقتباس، يشير منذ البداية إلى إحدى الخصائص اللافتة لهذه الدّوال المطبعيّة. ففي ظل شروط استخدامها الحالية، قد تشير هذه الدّوال إمّا إلى الموثوقية، أو إلى الشك. تضفي تلك «الموثوقية»، أو ذاك «الشك». هذه خصيصة لنا عودة إليها فيما بعد. لكن، لنمضي الآن، برهة أخرى، مع جلسات توجيه الاتهام.

في مستهل تعليقاته، وطلباً لمرجع ثقةٍ، يقتبس عضو الكونغرس هايدُ من شكسبير أيضاً. وفي هذه الحالة كان المؤلف معروفاً بحيث لم يكن هناك داع لذكر اسمه. ترنم هايد قائلاً: «إنّ نظام عدالتنا المفدّى لن يبقى هو عينه بعد هذا. وبناءً على ما ستقرِّرونه، إمّا أن تتوطّد قوته لتحقيق المزيد من العدالة، أو أن يمضي في الطريق الذي ذهب فيه الكثير من البنية التحتية الأخلاقية ويصبح مجرد عرف ملؤه صخب وعنف، ولا يعني أيّ شيء»[٥].

لعلها عدم روح رياضية منّا أن نعيّب على هايد ليّه لهذا الاقتباس خارج سياقه: فكلا العبارتين: «الصخب والعنف» و«لا يعني أي شيء»، قد باتتا منذ أمد من ذخيرة الكلمات العامة، يستعيرها كل امرئ، بدءاً من وليام فولكنر إلى مالكولم إيفانز[٦]. غير أن صرخة يأس مكبث على لا معنى حياتـ(ـه)، التي أطلقت كرد فعل على نبأ موت زوجته، تبدو بطريقة ما وعلى نحو استثنائي غير ملائمة لخطبة سياسية كل ما ترمي إليه هو لا معنى اللحظة الراهنة. «فالحياة» في صياغة مكبث لها، ما هي إلاّ:

ممثلٌ مِسْكينٌ
يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح،
ثمَّ لا يسمعه أحد: إنها حكايةٌ

يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف،
ولا تعني أيّ شيء(III)[٧].

ما كان يرمي إليه هايد باستشهاده ذاك، هو أن يستنهض بمجلس الشيوخ إلى العظمة بإقناعهم تحاشِ انتقاص العدالة إلى «صخب وعنف، لا تعني أيّ شيء». رغم ذلك، فإنّ تجاور عبارتي «ممثل مسكين» (ممثل رديء، هاوٍ، غير بارع) و«معتوه» يبدو خطراً بعض الشيء في سياق خطبة موجّهة إلى مجموعة من أعضاء مجلس الشيوخ الأمريكي. وقد وجدت ديلي نيوز تسلية في هذا الإسقاط، حيث تقول: «قال هايد: أن الحنث في اليمين صخب وعنف، ولا يعني أي شيء. لكنه أسقط بيت الشعر الذي يسبقه، والذي يقول: إنّ الحياة حكايةٌ يحكيها معتوه[٨]». وبعد تحديد أنّ هذه «كلمات شكسبير في مسرحيته مكبث»، لمّحت الصحيفة إلى أن هذا الرأي في «الحياة» هو إلى حدٍّ ما «رأي شكسبير» أكثر من كونه رأي مكبث. وأقلّ ما يمكن قوله هو أنّ ديلي نيوز نظرت إلى المسرحية نظرة سليمة. نشرت مقالة أخرى في نيوز داي كتبها «محام يتخصص في قانون الملكية الفكرية» يصف فيها هايد على نحو مِمْراح بكونه ابتدأ تعليقاته «باقتباس من هاملت؛ ملؤه صخب وعنف، ولا يعني أيّ شيء»[٩].

كتب باحث ذات مرّة عن شكسبير، قائلاً: «أن تستشهد به في محاضرة، أو في مقالة، هو أن تسبغ بريقاً وهيبة على الكلمات والأفكار التي تكتنف اسمه الساحر[١٠]». لكن، هل يضفي البريق ذاته على المتحدث باليسر نفسه الذي يضفى به على الكاتب؟ أم أن تزامن «ممثلٌ مسكينٌ» يسهم في تذكير المستمعين بوضوح تام أن المتحدث ليس شكسبير، أو - إذا استشهدنا بأحد النصوص التي كانت ذات يوم من النصوص المعتمدة - «ليس الأمير هاملت»، بل بالأحرى هو:

تابع الأمير، امرؤ يزيد الحاشية عدداً
ويبدأ بمشهد أو مشهدين،
ينصح الأمير؛ أداة طيعة، لا ريب،
مُراع للآخرين، ويبهجه أن يكون ذا نفع،
حصيف، حذر، موسوس؛
فخم العبارة، ولكن بليد قليلاً؛
وفي بعض الأحيان، بل الحق، مضحك غالباً -
غالباً، أحياناً، الأبله (IV)[١١].

حتى النيويورك تايمز بدت ضجرة قليلاً مع نهاية دعوى توجيه الاتهام. وأفادت التايمز أنّ «السيد هايد حشد معجم بارتلت حقيقيّ في تقديمه التماس الإدانة الأخير المشبوب بالعاطفة. فقد قال: «نحن القلة المحظوظة مقدّماً بذلك ثناءً شكسبيرياً لزملائه جمهوريي المجلس». و«مقتبساً من غيبون، شجب السيد هايد رئيس الدولة على نحو لاذع بتشبيهه بالإمبراطور الروماني الفاسد، سبتموس سفيروس»، قائلاً: «قطع سفيروس العهد على نفسه أن يخون فقط؛ وداهن ليحكم فحسب؛ وكيفما ألزم نفسه بين الفينة والفينة بالقسم والعهد، فإن ضميره الخانع لرغبته، سيحله من الالتزام المتعب»[١٢].

ونبذ صحافي في جريدة أخرى مناظرة توجيه الاتهام بوصفها «بزّات زرقاء تقتبس من معجم بارتلت»(١٣). والمعنى المتضمن ههنا هو أنهم على غير العادة؛ إذ لم يقولوا، بأية حال، شيئاً جديداً. فهل كان الاقتباس، في ظل هذه الظروف، موضع ثقة أكثر من صوت المتحدّث؟ أم أنه، بالأحرى، موضع ثقة أقل؟

من الذي يتحدث حينما نضع كلامنا بين علامتي اقتباس؟ وفي حالة خطبة هايد الموجّهة إلى مجلس الشيوخ، هل الذي تحدث هو هايد، مور، أم بولت؟ هايد، مكبث، شكسبير، أم ج. ألفرد برفروك؟

٢

يقترح إدوارد سعيد: أن «الاقتباس تذكير مستمر بأن الكتابة شكل من أشكال الإزاحة. وبما أنه أداة بلاغة، يمكن للاقتباس أن يكيّف، أن يدمج، ويزيّف (سواء أعيدت صياغته على نحو خاطئ أو صحيح، أم لم تعد هذه الصياغة)، أن يركم، ويحمي، أو أن يخضع؛ إلاّ أنه، وإن كان على شكل تلميح عرضيّ، يبقى دائماً تذكيراً بأن كتابة أخرى تعمل على إزاحة الكتابة الحالية»(١٤).

يذكّرنا الاقتباس بأن الكتابة إزاحة. فبم يخبرنا الاقتباس عن الكلام؟

كيف يشير المرء إلى أن الكلمات التي يقولها هي بين علامتي اقتباس؟ أو «علامتي اقتباس»؟ لقد بات متعارفاً عليه في المؤتمرات العلمية أن يرفع المحاضر / المحاضرة يديه(ـا) فوق مستوى كتفيهـ(ـا) وأن يثني بسرعة السبابة والوسطى مقلّداً الهيئة (النموذج الأمريكي، علامة مزدوجة) التي تكون عليها علامتا الاقتباس على الصفحة. والأثر الذي تتركه هذه الثنية، كما علّق – إذا استرجعنا الأحداث الماضية – روجرز Rogers وهامرستاين Hammerstein؛ (٧) بوصفهما شخصاً واحداً، هو أن: هذه الإيماءة تجعله يعتقد دائماً أن المتحدّث يقدّم أداء من أجل «حديث سعيد». فهل يومئ أناس الجزر البريطانية – أو الذين تكون بريطانيا أول مكان لإصداراتهم – بإصبع واحدة للإشارة إلى علامتي الاقتباس؟ (ربما لن يذكّر، حينئذٍ، المرتادون دار الحضانة بـالمحيط الهادئ الجنوبي، إنما بـ«العنكبوت الصغيرة»). لكن، باتت ثنية الإصبعين، في الواقع، متعارفاً عليها أكثر مما هي حركة تقليد؛ علامة على الاقتباس أكثر من كونها علامة اقتباس. ترتبط هذه الإيماءة للمغنيات [في الأوبرا] باليدين إضافة إلى الكتفين، لا ليعبرن عن فعل الاقتباس وحده، بل لكي يعبّرن عن موقف – غالباً يكون نزوعاً إلى شك ساخر – من قوّة إقناع كل من الاقتباس والذي يستشهد به. يطلق عليها بعض الناس اسم علامتي الاعتراض، مشيرين إلى أنها المعادل المجترح لما دعاه دريدا، اتباعاً لـ هايدغر، بكونه «قيد الشطب»؛ أي، كلمة وقد جرّر خطّ أفقي على طولها، للدلالة على أنها تعيّن حدود فكرة – عقدة تكون الكلمة الحالية غير ملائمة، أو غير كافية للتعبير عنها كـ: الإنسان، الحرية، العدالة. ويشير آخرون، أولئك الذين يستخدمون إيماءة هزّة الإصبع، إلى هذه البنوط الهوائية على أنها «علامتا اقتباس الذعر»؛ ومن المحتمل أن الكلمة المؤطرة والإيماءة السحرية قد ساهمتا في تداول المصطلح.

لم يكن الأمر دائماً على هذا النحو. قد يستذكر مرتادو المؤتمرات – أولئك الذين لهم ذكريات

ذات عهد بعيدٍ أو الذين لوَّح الشيب شعرهم – تلك الأيام حيث كانت عبارة «علامة اقتباس .... نهاية الاقتباس» تسمع همساً، معينة حدود عبارة مقتبسة. (فبدون علامات الترقيم الشفهية هذه، كانت الفقرة المقتبسة تنصهر في نص المتحدث نفسه من دون حد ملموس بينهما، لا سيما عندما يكون الاقتباس مطوّلا ويمكن نسيانه). قد تكون الحاجة، من جانب آخر، هي التي تدعو إلى الارتجال الدراماتيكي. فقد اعتاد حاخام الهيكل الذي كنت أرتاده أيام صباي، وهو مهاجر روسي ذو ميل نحو التنميق البلاغي في أدائه خطبه، اعتاد أن يختتم كلامه بصوت جهوري قائلاً: «وأنا أقتبس» قبل أن يلقي، أيا كانت، بكلمات الحكمة التي اقتنصها لعظته. وغالباً ما يذيّل السناتورات أو الشخصيات الشعبية اقتباسات خطبهم؛ إذ تدل على حسن اطلاعهم، مخافة أن يخفق الحضور في تدوين الاقتباس أو تدوين معرفتهم الواسعة. «كما قال إبراهام لنكلون بتبصر»؛ «في الكلمات الخالدة لـ جون كيندي»؛ «كما يخبرنا سفر أشعيا».

إن ممارسة الاقتباس تفعل فعلها إذا كان المقتبس منه شخصية بارزة، ممكن تمييزه، وذو مقام رفيع؛ وفي الواقع، يبدو، ومن ثم، أن هذه الخصال الثلاث تضفي ذاتها على هيئة شبحية إلى المتحدث الحالي الذي يتبدّى في فعل الاقتباس، أنه يدمج عمليا السّلف ويتحدّث من حيث ميزة أفضلية العصور، وكأنه الدمية الروسية التي ازدردت هذه القوى المقنعة الملفوظة بوضوح، لذلك فهي قادرة على أن تتكلمها من مصدر آخر [بطنها، مثلاً]. ومتى كان الشخص المقتبس منه أقل شهرة وسيئ السمعة، انتشر النموذج القديم: علامة اقتباس – نهاية الاقتباس، حيث يخلع الشك، لكن ضمن حدود قانونية، على صدق المقتبس منه أو يؤكد الدلالة المشتبهة بها لما ينطق به. ويكون مفعول استخدام هذا النموذج إقصاء أكثر مما هو إدماج.

وعود إلى مرافعة مديري مجلس النواب إلى مجلس الشيوخ، فقد كانت الكلمات التي يلقيها السادة، عندما تكون ضد الرئيس كلينتون، تقتبس بعلامتي اقتباس شفهية مدروسة ومطنبه:

أدلت الآنسة لوينسكي بشهادة أن، علامة اقتباس «لم يقل لي أحد أن أكذب» نهاية الاقتباس. إذا فكرنا في هذا الإقرار على حدة، فإنه يبدو مبرئاً. ولكن، في سياق دليل آخر، نجد أن هذا الإقرار يقدم استنتاجاً مضلّلاً. بطبيعة الحال، لم يقل أحد لها: «اذهبي الآن يا مونيكا إلى هناك واكذبي». إذ لا ينبغي عليهم قول ذلك. فاستناداً إلى كلماتهم السابقة، المنطوقة منها وغير المنطوقة، تعرف الآنسة لوينسكي ما الذي يتوقع منها أن تقوله [١٥].

أو، مرة أخرى:

وفقاً للآنسة لوينسكي، قال لها السيد جوردان أنه تحدث مع الرئيس، وأنها موصى بها أشد ما تكون عليه التوصية، و، علامة اقتباس «إننا في عمل»، نهاية الاقتباس. غير أن الدليل يظهر أن السيد جوردان لم يتخذ أية إجراءات لمساعدة الآنسة لوينسكي إلا مع مطلع شهر ديسمبر من تلك السنة، بعد أن ظهرت في قائمة الشهود في قضية جونز [١٦].

كثيراً ما تشتغل عبارة «علامة اقتباس – نهاية الاقتباس» بهذا الأسلوب. فقد تدس شخصية من القصص البوليسية على شخصية أخرى أن «لديه، علامة اقتباس، بواعث وجيهة تماماً على قتل شخص محدد، نهاية الاقتباس»[١٧]، في حين أن الخاسر لـ بيتر أستينف تفيدنا بأن أحدهم «عبّر عن رأيه الشخصي في أن الصورة كانت، علامة اقتباس، عظيمة مقارنة بأمريكا نهاية الاقتباس»[١٨]. وعندما تقال عبارة «علامة اقتباس – نهاية الاقتباس» قبل الكلمة التي نكون بصددها، فهي تدل على أقصى درجات النزوع الى الشك. فجملة: «علامة اقتباس – نهاية الاقتباس إخلاص العمدة لواجبه»، تعني أن المتحدث لا يعتقد بإخلاص العمدة تماماً.

أخذت مونيكا لوينسكي على المشكلة الزلقة التي أثارتها علامات الاقتباس الشفهية الغفلة عندما كانت تدلي بشهادتها أمام مديري المجلس في جلسات توجيه الاتهام. فقد قالت: «أحيانا في، في شهادتي المحلفة الضخمة، كانوا يضعون علامات اقتباس حول أقوال كنت أنسبها إلى أشخاص آخرين، ولم أكن أعني بها اقتباساً حرفاً بحرف بالضرورة»، ونبهت مرات عدّة في شهادتها، «هذا ليس اقتباسا حرفياً»[١٩]. إن هذا التحذير القانوني، مهما يكن متأخراً، يخلع بعض الشك على مسألة النّقل [النسخ]، ومدى اعتباره كقوة مقنعة. وحينما تغدو عبارة: «هو / هي قال»، إلى عبارة: «قال شيئاً من هذا القبيل»، و«قالت شيئاً من ذاك القبيل»، فإن فاعلية الموثوقية والدليل [كقوة مقنعة]، التي يقدمها الاقتباس حرفاً بحرف، تصبح باهتة وغير واضحة.

إذ أنه، ويا للمفارقة، طالما يمكن لعلامتي الاقتباس، مكتوبة كانت أم منطوقة، أن تنقلا الموثوقية والمصداقية المطلقتين، كذلك يمكنهما نقل الموثوقية المشكوك في أمرها، السخرية والشك («يا لهذا القائد الذي انتخبناه»[٢٠]، أو، إذا أخذنا عن مقالة نشرت في مجلة القرن عام ١٨٩٧، «يجب أن أضع كلمة اللعب بين علامتي اقتباس لأعرب عن سخريتي منها»)[٢١]. فأما أن «هذا ما قيل حرفاً بحرف» أو «هل يمكنك تخيّل قول هذا أو الاعتقاد به؟».

والحال، أن مديري المجلس لم يهزّوا أصابعهم لمجلس الشيوخ بينما كانوا يقتبسون، سواء أكان الاقتباس من الآداب الكلاسيكية أم كان من مونيكا لوينسكي. (لو فعلوا ذلك بدا الأمر أكثر تسلية). إنه «الحديث السعيد» لرقصة الأصابع؛ لا يمكن تخيّل أحدهم يستشهد بـ«لا تسأل ما عساه لبلدك أن يقدمه لك»، أو «يخامرني حلم»، أن يتوقف برهة ليطبق بأصابعه ويبسطها قبل أن يباشر ثانية في أعلى درجات البلاغة. إن هذه الممارسة مقتصرة في الواقع على البروفسورات والطلاب خريجي الجامعة، بل أنهم عادة لا يفعلون ذلك عندما يقتبسون من الصفحات المنمقة. فنادراً ما تصدرت عبارة «أن تكون أو لا تكون»، في غضون تجربتي، بإيماءة «الاقتباس» بالإصبع.

٣

لنتأمل للحظة كم الأمر لافت للنظر إن كان ينبغي علينا لفظ أية علامة ترقيم بصوت مسموع. تستخدم أحياناً «نقطة انتهى!» كتشديد («لا مثلجات قبل الغداء. نقطة انتهى!») لتحدد إغلاق

الحديث. فلا ترحيب بالإجابة ولا حفاوة بها؛ إذ الأمر قد أغلق. ولإدخال البهجة إلى قلب الحضور، كثيراً ما مثل الكوميدي فيكتور بورج الدنمركي المولد «نمرة» [مسرحية] في عام ١٩٥٠، كانت تدعى بـ: «علامة الترقيم الصوتية»، حيث كان يقوم بإصدار ضوضاء بصوت مفرقع ذي طنين موافق لـ: الشولة، علامة الاستفهام، وإشارة التعجب، وهو يقرأ بصوت مسموع فقرة مع التكملة الشفهية الكاملة لعلامة الترقيم ومرفقاً هذه الأصوات بالإيماءات. كانت علامتا اقتباس بورج شولتين (فرقعة حادة؛ فرقعة حادة) وإيماءة علامة اقتباس الذعر المقلدة. وبصرف النظر عن الحيوية المحضة لـ«نمرتـ(ـه)» وابتكاريتها، نجح بورج في أن ينزع الإلفة عن دور الترقيم في المعنى المنقول. وكما اندهش جنتلمان موليير إذ اكتشف نفسه يتكلم نثراً، كثيراً ما وجد جمهور بورج، بعد مضي ثلاثة قرون على التحويل من ممارسة الترقيم البلاغية إلى ممارستها التركيبية في الجملة، أن هذه الخربشات الصغيرة كانت جزءاً من الكيفية التي تكلموا واستمعوا بها.

. لم يظهر الاقتباس في باكورته في متن النص، بل في الحواشي على أنها تلويحات أو إثبات لما كان [النص] يدّعيه؛ وبدت أحياناً أقرب إلى الهوامش الحديثة منها إلى الاقتباسات. وكما أشار ر. ب. مكربو: «كثيراً ما كانت الشولتان تستخدمان، حتى فترة متأخرة من القرن السابع عشر، في بدايات السطور لتلفت النظر إلى التعليقات الجامعة المانعة ... إذ لم ترفق بالاقتباسات إلاّ مع نهايات القرن الثامن عشر»(٢٢). ولكن، كان ثمة سؤال حقيقي منذ البداية تقريباً عن علاقة علامتي الاقتباس بالكلام؛ والحق، علامات الترقيم جميعها.

باتت الشولة - وهي كلمة يمكن تعقّب أصلها إلى علم عروض اللغة الإغريقية وبلاغتها - تستخدم كعلامة ترقيم لفصل أكثر عناصر الجملة صغراً. وكاستدلال من واقعة أن الشّولة تجعل البنية النحوية واضحة وبذا معنى الفقرة المكتوبة، كما تفعل الوقفة الصغيرة في الكلام، نزع نحويُّو عصر النهضة أحياناً إلى وصف الشّولة بكونها علامة على هذه الوقفة. من هنا نجد أن معجم بوتنهام «الشعر الإنكليزي» يقول: «الوقفة الصغيرة أو الشّولة تضفى على أية كلمة»، في حين يقول معجم بن جونسون «قواعد الإنكليزية» عن الشولة أنها: «نفسٌ قصيرٌ»(٢٣). لكن، ثمة تباين بين التوكيد الذي يبديه معجم بوتنهام وبين توكيد معجم جونسون. ففكرة بوتنهام هي أن الغاية من علامة الترقيم خطابية. في حين أن جونسون يؤكد غايتها التركيبية [في بناء الجملة]. أي أن، بوتنهام يتبع غالباً العادة المتعلقة بالقرون الوسطى في التعامل مع النقاط أو الوقفات بوصفها إشارات إلى القارئ، لا سيما عندما تكون القراءة للحضور بصوت مسموع، بينما يعدّ جونسون من أوائل الكتّاب باللغة الانكليزية الذين نظروا إلى علامات الترقيم بوصفها مرشداً ضرورياً على البناء النحوي للجمل. في هذا الطور، لم تكن الاقتباسات تعلّم في النص بعلامتي اقتباس، بل بكلمة كـاقتباس تتبعها شولة في متن النص (نجد في معجم بوتنهام، مثلاً، «يمكنك أن ترى، اقتباس الملك، إذ ما الفائدة من الهرب والتطلّع إلى الوراء»)(٢٤). وبعبارة أخرى، كانت علامة الاقتباس مشعرة شفهية وسمعيّة. فقد كانت الأذن، لا العين، لم تزل لها الغلبة.

بدأ هذا الأمر يتغيّر في بريطانيا القرن السابع عشر. حيث راحت الشّولة تظهر فوق السطر على أنها

علامة اقتباس. وكانت العلامة مقلوبة في بداية الاقتباس أو السطر. وفي السنوات التالية أضحت تدعى بـعلامتي الاقتباس(VI). والتعليق المرفق بالاقتباسات في النصوص التي تدل على حسن اطلاع مؤلفيها، يشير إلى كل من: استخدام دلالات من هذا القبيل، كما يشير نوعاً ما إلى قلق نصّيّ حول هذه الدلالات. كتب أحدهم: «ولأوثّق تاريخ أفكار المؤلف، فإن الأقسام التي اشتملت عليها هذه الرسالة مضمّنة بين فاصلتين»[٢٥]. وحذّر آخر: «لا ينبغي على القارئ افتراض أن لا شيء قد تم حذفه، حتى وإن كان هناك علامتا اقتباس للفت النظر إلى النص»[٢٦]. واستدر ثالث انتباه القارئ إلى «الفاصلتين المقلوبتين اللتين تدلان على المقتبسات»[٢٧]. وعنّف أحد كتب القرن التاسع عشر، الأدب الإنكليزي الحديث: عيوبه ومثالبه، فقرة لظهورها «من دون علامتي اقتباس، أو أية علامة أخرى لتشير إلى أن الكاتب يقصد بها كاقتباس»[٢٨].

إذا كان كل هذا القلق: هل هو اقتباس؟ هل يوثق به؟ هل هو كامل؟ يرافق النص المكتوب. فما هي تضمينات الكلام وتشعباته؟ كيف كان للسّامع، الآن، اليقين أن ما كان يقال له هو بين «علامتي اقتباس»؟

لقد رافقت الحكاية ذاتها بداية استخدام «علامتي الاقتباس» في القارة الأوروبية. فأول ما استخدم فيه العلامة الفرنسية للاقتباس: الـ(Guillemet) وفقاً لـGrand Encyclopédie، كان عام ١٥٤٦[٢٩]. كانت علامتا الاقتباس غائبتين في أول طباعة في فرنسا كما هو الحال في البلدان الأوروبية الأخرى. ويختلف الأسلوب الطباعي الفرنسي عن بقية اللغات في أن الحوار ينضّد من دون علامة الاقتباس. فقد كانت كلمات كل من المتكلّمين المتواليين أو المتعاقبين تعلّم، بدلاً من ذلك، بـآم ومن ثم شرطة (em-). ويعمل بها أحيانا في الإيطالية أيضاً. وفي أغلب الأحيان، قد تتصدر أو تتبع فقرات الاقتباس في اللغة الفرنسية إفادة ببداية الفقرة أو نهايتها: كـنهاية الاقتباس. والاقتباسات في اللغة الألمانية إما أن تعلّم بفاصلتين مزدوجتين أو بفاصلتين مقلوبتين. وفيما يتعلق بترقيم اللغة الإنكليزية، فإن هذه السنن الطباعية جميعها لها تبعاتها التي لا ترتبط بكيفية قراءة الفقرات بالعين وحدها، بل تتصل أيضاً بكيفية قراءتها بصوت مسموع. وهذا بدوره سيؤثر على تداوليتها الثقافية، والكيفية التي تثمن بها. فهل هذه لآلئ الحكمة، درر اللغة؛ أم [مجرّد] كليشيهات ونوادر؟ هل هي خيلاء أم كلام مبتذل؟ هل هي أفضل من «اللغة الواضحة» أم أسوأ منها؟

٤

إن بعضاً من أكثر الرجال والنساء الذين اقتبس منهم في التاريخ، عبروا عن رأيهم في مسألة الاقتباس بشكل اقتباس. فقد تصدّى دكتور جونسون بقسوة للنقد الذي قال بأن الاقتباس حذلقة، حيث يقول: «كلا، يا سيّد، إنها شيء جيد؛ إذ فيها عقل مجتمع. فالاقتباسات الكلاسيكية هي كلام رجالات الأدب في مغارب الأرض ومشارقها»[٣٠]. إن «كلام» جونسون كلمة مرور، صيغة سحرية: افتحي يا سمسم، و«كوْد» code انتماء. ويميز رجالات الأدب واحدهم الآخر عبر الزخرف البياني لاقتباساتهم من الأعمال الكلاسيكية، الذي ينمق لغتهم. إن طريقة تمييز المهنة هذه جرى

العمل بها بعد مئتي سنة تالية بين أحضان ما كان الرافضون يؤثرون وصفه بـ« النخبة المثقفة » منتقصين بذلك من قدرهم (يرجى الانتباه إلى علامتي الاقتباس اللتين أضفتهما) . وكما كتب جوستين كابلان في المقدمة التي كتبها للطبعة السادسة عشرة لمعجم بارتلت، « نستخدم علامتي الاقتباس، مثل شبولت الكتابي، ككلمات مرور ومصافحات سرّية، إشارات اجتماعية استراتيجية تقول: « إنني أفهم ما تبتغيه. فنحن نتكلم اللغة ذاتها »[٣١] . غير أنه، يمكننا ربط مصطلح جونسون « الكلام » مع فحواه اللغوي الحديث، حيث يعني: « كلمة » (ملفوظة) أو « منطوقة »، حدث الكلام، الذي يقف قبالة النظام اللغوي، أو اللسان.

ربما نتذكر مثالاً معروفاً من فيلم واسع الانتشار، شبح، حيث تكون هوباي غلدبرغ Whoopi Goldberg – ويفترض بها أنها وسيلة مزيفة – مسكونة بروح باتريك سويز Patrick Swayze المقتول. يتحدث سويز من خلال غلدبرغ: صوتها ينطق بكلماته. وقد أشار المعلقون إلى القشعريرة التي تلف هجين النوع [الجنس] والعرق هذا، عندما تتقدم غلدبرغ لتقبّل الأرملة المشدوهة دمي مور Demi Moore (هل ينبغي أن أدعوها هنا غلدبرغ أم سويز؟ مهما يكن فهي بين « علامتي اقتباس »، شأنها شأن الأشباح جميعاً) . وقد قيل أن المخرج والكاميرا فشلا في تبهيت [مشهد] غلدبرغ ليحل محله [مشهد] سويز، كي تصبح القبلة ذات ايحاءات جنسية وعرقية « على نحو سليم »: امرأة بيضاء تقبّل رجلاً أبيض وليس امرأة ذات بشرة سوداء. لكن، نستطيع قراءة اقتران غلدبرغ / سويز كمجاز مجسد للاقتباس: فمن الذي يتحدث حينما تخرج كلمات سويز من فم غلدبرغ؟

وقد تقدم لنا فرنا تارنت في البوسطينيون لـ هنري جيمس – وهي « متحدثة رفيعة المستوى، ابنة الدكتور تارنت المُداوي الآسر » ـ نموذجاً آخراً (و« رفيع المستوى ») عن التحدّث من خلال [. . .] . إن فِرنا لها بالغ الأثر على المحيط الاجتماعي لبوسطن، تُجيد الخطابة الفصيحة دفاعاً عن حقوق المرأة وتعتمد براعتها في التحدث الى الجمهور على براعة والدها [في عمله] . يقول شاب: « سَمعتُها في الربيع السابق. يدعونه إلهاماً. لا أعرف ما هو ـ إنه باهر، نضر وشاعريّ تماماً. يبدو أنها تحتاج الى والدها قبل أن تَشرعَ في كلامها. إنه يتحوّل إليها »، فنضارة فِرناً تارنت وشاعريّتها لها وليس لها. فما أن « تشرع » [في الكلام] من خلال والدها الذي يُربِّت على رأسها ويمسده، « تتقدم بِتُؤدة وحذر، وكأنها تُنصت للملقّن، تلتقط عبارات معينة، الواحدة تلو الأخرى، وهي تُهمس في أذنها من مسافة بعيدة، من وراء مشاهد العالم. ومن ثمَّ يعود إليها الإلهام والذاكرة وما تلبث أن تستحوذ على قسطها منهما » . [٣٢]

إن الاقتباس هو إلى حد ما ضربٌ من تكلّم ثقافي من مصدر آخر، طرحٌ للصوت الذي هو أيضاً اكتساب [نقل مِلكية] قوة الإقناع. « لقد لفّ نفسه بالاقتباسات ـ كما سيلفٌ مُستعطٍ نفسه بالدثار الأرجوانيّ للإمبراطور »، كتب كيبلينغ عن كاتب فَتِيّ طموح حيث « قفّى « حمامة » dove مع « محبة » love و« قمر » moon مع « حزيران » june، معتقداً بورعٍ أنها تُقفُّ على هذا النحو من قبل » . (٣٣) وقد أثار الشاعر والدبلوماسي الإنكليزي ماثو برابر النقطة ذاتها منذ مائتي سنة خلتْ، إذ يقول: « فقد نسّق مجازاته، وبشّر بالأناة؛ مُناصراً رأيه بالاقتباسات » . [٣٤]

لقد دخلنا ههنا ظلماء العالم اللانهائيّ للاقتباس حول الاقتباسات، سواء قُصد بها الإلهام، أو الراحة الروحية، التهذيب المباشر، أم تفخيم الذات، كان يتم التداول بها منذ أول طبعة لمعجم جون بارتلت Familiar Quotation عام ١٨٥٥. (والنسخة المتداولة في ١٩٩٠ لهذا المعجم تتضمن: Bartlett's Book of Business Quotation, The Executive's Quotation Book, The Golf Quotation Book, The Mother's Quotation Book, The Military Quotation Book, The Eccentric's Quotation Book, The Culture - Vulture's Quotation Book. وهذا تنويه بقلّة قليلة من هذه المعاجم). وعبّر وينستون تشرتشل الشاب عن نفسه باطراء على كتاب بارتلت، هذا الإطراء الذي يمكنه أن يصلح كتعريف بالكتاب - ويُعدّ تشرتشل في السنوات القليلة الماضية مصدراً هاماً للاقتباس من قِبل رجال السياسة على امتداد الطيف السياسي (إذْ أنّ إحدى الميزات المراوغة لاقتباس جدير بأن يستشهد به، هي امكانية استخدامه للدلالة على أية خصال أخلاقية) - حيث يقول:

إنه لأمر طيّب أن يقرأ الشخص غير المثقف كتب الاقتباسات. ومعجم بارتلت الاقتباسات المألوفة هو من الكتب الرائعة، فقد انكببت عليه درساً. وحينما تنغرس الاقتباسات في الذاكرة فهي تُتحفك بجبال أفكار جيدة. هذا فضلاً عن أنها تجعلك توّاقاً لقراءة كتابات مؤلفين آخرين باحثاً عن المزيد. [٣٥]

ولكن، مما لا ريب فيه أن ثمة اختلافاً بين اقتباس عبارة صائبة وبين إدراك ما يقوله المرء فعلياً. وقد أضحتْ عادة الاقتباس، من أجل كلام أو انضمام الى نادٍ خاص، منتشرة مع بدايات القرن العشرين لدرجة أن فُولر شعر بنفسه مضطراً إلى التحذير منها في قاموس عن الاستخدام الحديث للغة الإنكليزية (١٩٢٦):

يُعبّر كاتب ما عن نفسه بكلمات استخدمت من قبل، لأنها تقدّم المعنى الذي يريده بطريقة أفضل مما يمكنه هو نفسه أن يقدّمها، أو لأن هذه الكلمات جميلة وذكية، أو لأنه يتوقعها أن تلامس وتراً يربط به قراؤه ما بين الأفكار، أو لأنه يبتغي استعراض اطلاعه الواسع وقراءته المتقنة. إن الاقتباسات بمقتضى هذا الدافع الأخير، هي أمر تنقصه الحكمة لا شكّ؛ والقارئ الفطِن يطلع عليها ويزدريها، أما القارئ الساذج فتعجبه أيما إعجاب، لكنها رغم ذلك وفي الآن نفسه منفّرة، إذ الاقتباسات المُدعية هي أكثر الطرق الناجعة الى السأم. [٣٦]

وحينما يقتبس عضو الكونغرس هايد كلام غيبون عن سفيروس، يمكن لرسام كاريكاتور سياسي أن يهجوه برسمه وهو يبزّ حصاناً ميتاً حقيقةً (VII). لكن هايد، رجل في سبعينات عمره تربّى وترعرع في الولاية ذاتها التي أنتجت سجالات لنكلون / دوغلاس، بلغ رشده إبّان عهد كانت فيه البلاغة والخطابة متطلبين ضروريين لتنشئة مواطن على الفنون العقلية. ولم يتوقف قسم اللغة الإنكليزية في جامعة هارفرد عن تقديم عروضه في الخطابة، نظرية البلاغة، والتفسير الشفهي للأدب الدرامي، إلاّ في عام ١٩٦٠. كان المنهاج المتقدم في مبادئ الخطابة وممارستها يتعهدُ بدراسة «أسلوب تأليف الخطبة، علم البلاغة، علم المنطق، سيكولوجيا المستمعين، والتقديم المُقنع. وكان أسلوب تألْيف الخطبة بجزئه الأكبر عبارة عن محاضرات علنية في مناسبات مختارة أمام جمهور مُتنوع»[٣٧]. لم

تكن مناهج الاقتباس والخطابة تعدّ من المناهج المركّزة (اصطلاح جامعة هارفرد للاختصاص) . من المحتمل أن صفوفها لم يكن يشغلها الشاب الطموح جون أبدايكز، بل الشاب الطموح جون كينيدي؛ أو ربما هنري هايد . ومع تردّي الخطابة كموضوع أكاديمي في جامعات النخبة ظهر تحول في قيمة الاقتباس من الأعمال الكلاسيكية وتقييمها . ولن يمضي زمن طويل قبل أن يجد والتر ماندل Walter Mondale نفسه، في محاولة للتواصل مع جماهير مقاطعته الانتخابية، بل يقتبس بدلاً من ذلك إعلاناً عن الهمبرغر: « أين لحم البقر؟ » لقد كان النادي الخاص دائرة ذات مقام رفيع في بقعة الأرض هذه، ويفترض أن الكلام كان يُلقى بلغة مشتركة .

وقد دوّن جون لوك في كتابه مقال في طبيعة الفهم مثالب الاقتباس حيث تكون كلمات الأصل ناقصة » :

فالهوى والاكتراث، الاهمال، والخطأ في إدراك معاني الكاتب، أُلوفٌ مؤلّفه من الأسباب الغريبة، أو النزوات، التي انتهج عقول الرجال بنهجها (ومن المستحيل كشفها)، قد تدفع بامرئ الى اقتباس كلمات رجل آخر أو معانيه . وذاك الذي لم يتفحّص الاستشهادات إلاّ قليلاً، لا يمكنه الشك كم بالحريّ التصديق الضئيل الذي تستحقه الاقتباسات، حيث تكون كلمات الأصل ناقصة؛ وبالتالي يكون مدى التصديق ناقصاً أيضاً، إذ لا يمكن الاستناد إلى الاقتباسات عن الاقتباسات . [٣٨]

و« الاقتباس خارج السياق » واحدة من المآخِذ الكثيرة التي يتذمَّر منها رجال السياسة؛ لعلّه أمرٌ يدعو إلى الدهشة أن نجدهم يرفعون الكُلفة مع الأعمال الكلاسيكية . فمعجم بارتلت للاقتباسات الشائعة، مثلاً، لا يُسقط السياق وحده، بل يُسقط اسم المُتحدّث أيضاً إذا تعلّق الأمر بالنثر، الدراما أو الشعر، فكلمات يَاغُو المُبهمة تماماً عن السمعة [في مسرحية عُطَيل]، وعبارة بولونيوس [في مسرحية هاملت]: « ولتكن هذه بادئ ذي بَدْء : كُن صادقاً مع نفسك »، وبيت الشِّعر لـ « بوب » : « الأملُ يَنبجس ينبوع خلود في صدر المرء »، تظهر على نحو منتظم في الخطب السياسية من غير مَسْحَة التهكم كما يكون عليه الأمر في « فلسفة » المؤلف الطنَّانة (من دون ذكر اسمه غالباً)؛ وبالتالي، من دون ذكر أسماء جميع الرجال الجديرين بالذّكر . لا أعني بهذا أن أُلصِقَ هذه الممارسة بالمختارات المُسمّاة معجم بارتلت؛ فكما رأينا، ثمة مئات من كتب الاقتباسات : المَقاتِن، وكلمات الأسرة، وجميعها تتبع المُخطط نفسه، اقتباس الفقرات مع أقل شرح أو تنويه بالسياق . وتكون النتيجة : الإعلاءُ من شأن ملاحظة محلية إلى مصاف حقيقة نُبُوئية .

يمكن للاقتباسات ـ لا سيما تلك المُتحررة من متن النص ـ أن تقوم بوظيفة تربوية، مُوردةً الحكمة (أو مُزيِّفة إيّاها) . ولا تَتَبدّى الاقتباسات، منزوعة من سياقها، كـ « حقيقة » فقط، بل تَتَبدّى أيضاً أيقونيّة ونُصُبيَّة . ولكن، كما لاحظنا التناظر في شبح هوباي غُلدبرغ، لا يبقى الاقتباس مُتحرراً من متن النص طويلاً . فما أن يتجسّد في كلام متحدّث جديد، حتى يَتّخذ نسقاً جديداً من معاني كثيراً ما تَعزل وتُغيِّر المعنى « الأصلي » الذي يُعتقد أنه يمتلكه .

أشار رالف والدو أمرسون في مقالته الاقتباس والأصالة إلى أنّ « كاتباً ما يَبرُز بطريقةٍ تظهر مزاياه على صفحات كتاب مُؤلّف آخر أكثر مما لو كان في كتابه هو نفسه . فهو ينتظر في كتابه كمرشح

لإقرارك به؛ في حين أنه في كتاب المؤلف الآخر يكون المُشرِّع»[٣٩]. ذلكم ما تبدو عليه الحال إلى حد الحزن في الوقت الحاضر، إذ أنّ تكرار العبارة الكثيرة الاستعمال (كـ تعريف فوكو للوطيّ، أو تعريف جُوديث باتْلَرَ Judith Butler للجنس بوصفه تكرار أفعال وفق أسلوب معيّن) كثيراً ما يبدو أنها تحلّ محلّ الجدل أو الفكرة العامّين [الشّاملين]. وتُدرج مثل هذه الاقتباسات في نص-المُستعير على غير ما يدّعيه مؤلّفوها على وجه التحديد: أي بوصفها خلفيّة [أساس] واقعةٍ. وفي دراستها الدقيقة عن الاقتباس في أعمال أمرسون وديكنسُن، تُلاحظ دبرا فرايد «موقف الكُتّاب الأمريكيين المُبهم عن الاقتباسات؛ فهل الاقتباسات حَقّاً صوت نُبُوغ المرء، أم هي تَذكِرَاتٌ غير جديرة بالثقة من أشباحٍ بَرِمَةٍ؟»[٤٠].

وحينما يغدو اقتباسٌ من الإلفة بحيث يتحوّل على نحو تدريجي تقريباً إلى حكمةٍ أو مبدأ، ستوارى علامات الاقتباس التحذيرية بأكملها، مُخلّفة الفُضالة الثقافية: الدُّكْس doxa (VIII)، أو «الحكمة». وقد شدد لوك على أن الاقتباسات لا تغدو أكثر صدقاً مع مرور الزمن. («ومما لا شك فيه، أنّ ما كان يُعدّ مُعترفاً به في عهدٍ ما بناءً على أسسٍ ضعيفة، لن يصبح أكثر مصداقية في العهود المُقبلة بناءً على التكرار. ولكن، بقدرِ ما يكون من الأصليّ، بقدر ما يكون أقل مصداقية، كما أن قُوّته تكون أقل دائماً - سواء كان في فم الذي تحدّث به آخر مرّة أو كان في كتابته - مما هي عليه في كتابة المُقْتَبَسِ منه.») [٤١] غير أن تأثير دُكْس الاقتباس لا سيما في سياق شفهي ولدى مجتمع ذي تثقيف كلاسيكي يَقلّ على نحو متزايد، له اليوم قُوة عاتية تعوم حرّة. إن نظرة إليوت المُعتدّة بنفسها، الرّاضية عن الكُتّاب الكلاسيكيين: «إنهم الذين نعرفهم» حلّت محلها معرفة جمّة مُشبعة على نحوٍ غريب بـ«الاقتباسات المألوفة» التي تقوم بدورٍ كلدغات الصوت. إنهم ليسوا الذين نعرفهم، بل أنهم الذين نقتبس منهم. فالمؤلّفون السّالفون لا يُعدُّون بوصفهم قد ألفوا كتباً، بل قبسات. لقد تحول الزُخرف البيانيّ للاقتباسات الى تنميق بيانيّ؛ ممارسة يزاولها فنّانو التّرصيع. ففي دراما العشرينات وقصصها البوليسية كانت الاقتباسات «البوليسية» فَعَّالية مُلغزة غالباً ما انخرط فيه أبطال أحوَصِي العينين.

على أنّ الأكثر إشكاليّة من مزاولة الاقتباس الخاطئ [المُنحاز] عبر نزع الاقتباس من سياقه، هو ما يمكننا نعته بالاقتباس من خلال خطاب غير مباشر وبتصرّف: أي، اختلاق عبارات كان ينبغي على المؤلف الذائع الصيت أن يقولها. وفي أغلب الأحيان، تظهر هذه المفردات العذبة واضحة في كتب الاقتباسات في ظِلّ النعت الضبابي: «تُنسب إلى [...]،» وهي عبارةٌ معادلةٌ، في عالم الاقتباس، لعبارة «مدرسة [كذا]» في تاريخ الفن. هكذا، نجد أن عبارة فولتير الشهيرة والمُستشهد بها كثيراً: «لا أُوافقك الرأي، غير أنّني سأدافع حتى الموت عن حقّك في أن تقوله،» غير واردة في أعماله بل مذكورة، بدلاً من ذلك، في كتاب تحت عنوان أصدقاء فولتير عام ١٩٠٧ كإعادة صِياغة لما كتبه في مقال في التسامح. وكان موضوعُ النزاع حادثاً أدبياً مؤسفاً في ذاك الوقت انتهى بحرق الكتاب. وما كتبه مؤلف الكتاب س. ج. تالنتير (الاسم المستعار لـ إفلين باتريس هول) هو التالي -بين علامتي اقتباس مزدوجة، إذ بات موقفه الآن: «لا أوافق على ما تقوله، غير أنّني سأُدافع حتى الموت عن حقّك

في أن تقوله».[42] وفي إثر السؤال عن الاقتباس بعد صدور كتابها بسنوات عدة، شرحت هول أنها لم تقصد أنّ فولتير استخدم هذه الكلمات حرفياً وأنها ستندهشُ تماماً إن وُجدت هذه الكلمات في أيّ عمل من أعماله.

وكمثال آخر على جحفل الاحتمالات هذا: إنّ عبارة أليس روزفلت لونغورث، التي نسبتها إلى نفسها بتعليق بارع: «أتمنى أن لا يبدو (كالفن كولج) وكأنه قد فُطم على ورطة»، كانت في الواقع، كما اعترفت هي، اقتباساً من شخص آخر؛ أحد مرضى طبيبها. وبعد أنْ تناقل الطبيب هذه العبارة الساخرة، أفادت لونغورث بمرح: «بطبيعة الحال، أعدت قولها لكل شخص رأيته». لقد أضحتْ الناطقة، لكن ليست مُبتكرة العبارة.[43]

٥

ثمّة فِقرة مشهورة لـ دريدا تُبيّن معالم التكرارية [قابلية التكرار والاسترجاع] من حيث شغلها، على وجه التحديد، مسألة تعليم [وسم] اقتباس بوصفه اقتباساً، أيّاً كان، في الكتابة أو في الكلام:

إنّ أية علامة، لغوية أم غير لغوية، ملفوظة أم مكتوبة (بالمعنى المتداول لهذه المقابلة)، في وحدة صغيرة أم كبيرة، يمكن اقتباسها، وضعها بين علامتي اقتباس؛ وبفعل ذلك يمكنها أن تَتَنابذ مع أيّ سياق مُحدَّد، مُحدثة لا تناهي إلى حدّ ما لسياقات جديدة لا حدودَ لها بِكلٍّ معنى الكلمة. لا ينطوي هذا على أنّ للعلامة نَفاذيّة مفعول خارج سياق ما، بل ينطوي، على النقيض، أنْ ليس هناك إلاّ سياقات بدون أي مركز أو [نقطة] إرساء تام (ancrage). إنّ هذه الاستشهادية، هذا التّضاعُف أو الازدواج المكرر، هذه التكررِيّة للعلامة، ليست عرَضاً ولا شذوذاً، إنّها ذاك (الطبيعي / الشّاذ) الذي من دونه لما كان بمقدور العلامة أن يكون لها وظيفة تُدعى بـ«الطبيعة». فما الذي ستكونه العلامة لو لم تكن قابلة للاستشهاد بها؟ أو ما الذي ستكونه إن لم تفقد أُصولها على طول الطريق؟[44].

إنّ أيّة علامة، لغوية كانت أم غير لغوية، يُمكن وضعها بين علامتي اقتباس. وكيما يُعترف بها بوصفها علامات، ينبغي لها أن تكوْن قادرة على التكرار؛ أي، أنْ تكون مكررة وقابلة للاقتباس. وحيث أنّ أي تكرار هو تكرار مع تباين، يغدو التضاعف «ازدواجاً مكرراً». فالملفوظ «عَينه» مرّةً جديدة سيكون دائماً «مُتبايناً». إنّ «علامتي اقتباس» دريدا تنطق هنا، إذا جاز التعبير، بين علامتي اقتباس. (وبعد مرور خمسة عشر عاماً على صدور مقالته بعيدة الأثر، يتساءل ببراءة بلاغية «لِمَ للتفكيكية هذه الشهرة، أكانت مبررة أم لم تكن، في تناول الموضوعات على نحو ملتوٍ ومُدَاورة بين «علامتي اقتباس». ولِمَ تَتَساءل دائماً التفكيكية ما إذا كانت الموضوعات يَنتهي بها المطاف الى العنوان المُحدد؟») [45] فإلى أي مدى، إن كان ثمة مدى، يمكن فهم علامتي الاقتباس المَجازيّتين على أنّها تُخاطب قضية الاقتباس؟

وبناءً على ما تقدّم يمكننا القول إن أيّ اقتباس هو اقتباس خارج السياق، وكلاهما تضاعف وازدواج مكرر حتماً. وقد أشار أمرسون في تأرجحه المشهور حول الاقتباس بوصفه ممارسة -إذْ كتب في صحيفته «أَمَقْتُ الاقتباس». و«قُلْ لي ما تعرفه»[46]-إلى أن «كل العقول تقتبس... [فالعبارات]

الأصلية ليست أصلية».[٤٧] (وبطبيعة الحال، هذه الملاحظة بذاتها ليست «أصلية»؛ قارنها مع ما كتبه بورتون في تحليل الكآبة: «لا يمكننا قول إلا ما قيل.. فشعراؤنا يسرقون من هومر.. وكتّاب القصة، يفعلون الأمر نفسه؛ إنّ ذاك الذي يأتي في نهاية [السّلّم الأدبي] هو بوجه عام الأفضل») [٤٨]. وقد رأى أمرسون أن الاقتباس يغير المعنى: «إننا نستدلّ على عبقرية كاتب ما عبر ما يختاره، تماماً مثلما نُستدلّ عليها بما يُنشئه. حيث نقرأ الاقتباس بعينيه هو، ونجد فحوى جديداً مُتّقداً؛ كما هو الأمر حينما يَستقي من التقديم إنشادٌ جيدٌ لفقرة مقتبسة من أحد الشعراء رغبةً جديدةً. وعلى حدّ قول صحيفة أمرسون «إن الحروف المائلة هي من صُنعنا».»[٤٩] يمضي أمرسون، في الواقع، إلى حدّ تأييد الاقتباس المختلق وإن كان على نحو متأرجح ثانية: «إنها ذريعة مألوفة من الكُتّاب المُتألّقين، ولا تقلّ عنها ذريعة المتحدثين الأذكيا، في إحالة عباراتهم الى شخص مُتخيَّل، لكي يُضفوا عليها اعتباراً؛ شأنهم في ذلك شأن شيشرون، كاولي، سويفت، لاندر، وكارلايل.»[٥٠]

«يُحيلُون عباراتهم إلى شخص مُتخيَّل». إن هذه الإيماءة الى الآخرية أو الى الإزاحة، في تزاوجها على نحو غريب، غير أنه وثيق الصلة، مع الممارسة العكسية للاستيلاء [على ذاك الآخر]، وصفها كابلان على أنها «تحويلُ كلمات الناس الآخرين إلى استخدامنا الخاص لها» وبذا تَحويلها «بمعانٍ متباينة تماماً عمّا قد قصد بها مُؤلّفوها [أصلاً]».[٥١]. وكلاهما نقل لقوة الإقناع. ويستندان إلى القوة العائمة للاقتباس بوصفه اقتباساً. فعبارة «تُنسب [إلى ...]» هي مُؤلّف عاتٍ من حيث أن العبارة المُعلّمة بـ علامة - مفقودة - التوقيع مألوفةٌ كفايةً كي تُطالب بوضوحٍ الإقرار بها.

يقترح جون أوستن في كتابه كيف تُنجز أفعالاً بالألفاظ طريقتين على مُؤدّى فعل نطق أدائي performative [أيْ، ما يرمي إلى فعل شيء لا الإخبار عنه] للإحالة إلى واقعة أنه/ أنها «يقوم بفعل النطق، وبالتالي فعل الأداء»: «١. في المنطوقات اللفظية، من حيث هو الشخص الذي يقوم بفعل النطق؛ أيْ ما يمكننا أن ندعوه بـ مَصْدَر - فعل النطق.. (و) ٢. في منطوقات النص المكتوب (أو التّدوينات)، من حيث إلْحاق إمْضَائه بهذا النص»[٥٢].

ويمكننا ملاحظة أنّ أوستن هو عَينةُ القارئ/ الكاتب المُثقف الذي يَتواصل بعلامات اقتباس، وجُذاذات، وتلميحات، عُقْلةٍ كـ«فالشعور بأن أرض الأحكام المسبقة الرّأسية تنزلق من تحت أقدامنا هو أمر يدعو إلى الغِبطة، إلاّ أنّه يَغُلّ قِصاصه» (عن مسرحية الليلة الثانية عشرة)؛[٥٣] و«ثمة مراحل انتقالية عدّة بين مُواءمة الفعل للقول والأداء الخالص [للممثل]» (عن مسرحية هاملت).[٥٤] والحق - الأمر الذي لا يدعو إلى الدهشة إذا أخذنا مَبْحَثه بعين الاعتبار - أنّ «مواءمة الفعل للقول» هي بالنسبة لـ أوستن عبارة مفضلة، عبارة تَؤوب (لِتَغُلّ قِصَاصها؟) عندما يُغيِّر وجهة نظره آخرَ الأمر، مع نهاية سلسلة محاضراته تماماً، في مناقشته للفعل اقْتَبَسَ.

فعبارة «اقتبَسُ (كذا)» هي بالنسبة لـ أوستن مجموعة كلمات يطلق عليها اسم: أقوال تَفسيرية [ايضاحية]؛ كلمات «تُستخدم في أفعال التفسير التي تنطوي على تفسير وجهات نظرنا، وسوق حججنا، وتوضيح استعمالاتنا للألفاظ ومرجع إحالتها». ويعترف بأنه قد نتساجلٍ «ما إذا كانت هذه الكلمات أوصافاً صريحة لمشاعرنا وممارستنا، لا سيما حينما يتعلق الأمر أحياناً بقضايا مُوَاءمة

الفعل للقول من قبيل قوْلِي: أعود ومن ثمَّ (إلى...)، أقتبسَ (كذا)، استشهد (بـ...)، أُلَخِّص (هذه...)»[٥٥] إنّ أولئك الذين اتَّبَعُوا طوالع كيف تنجز أفعالاً بالألفاظ وبركاتها في غضون العقود الثلاثة التي مضت، قد يتساءلون ما إذا كان الاقتباس والتلميح يَنْدرجان ضمن مذهب أوستن في تفريغ الكلمات [وسلبها] من طاقتها: وكما يزعم، فإنّ أفعال النطق الأدائيّة «لا معنى لها، ولَغو فارغ، بصفة خاصة، إنْ قالها ممثل على خشبة المسرح، أو إذا أقحمت في قصيدة، أو لُفِظَتْ مناجاة للنفس»[٥٦] بيد أنّ الاقتباس، أقلّه إنْ كان مُعلّماً بعلامتي اقتباس، يبدو بوضوح أنه مجهور بوصفه فعلَ اقتباسٍ. وسيتبدى نَفاذيّة مَفعوله أدائياً، إن لم يكن من حيث صدق محتواه، فعلى الأقلّ من حيث وظيفته الإيراديّة. لكن، ما هو التلميح؟ شرح أحد النقاد التباين بين الاقتباس والتلميح على أنه «تباين تشير إليه العلامات الشكلية لنسيج مغاير»، حيث يموضع الممارستين في نقطتين متباينتين بمحاذاة سلسلة متصلة من الاستيلاء النصيّ. «إنّ معظم التلميحات لها أهداف نسيجية تُفضي إلى التأثيرات التي تستغلها الاقتباسات المحضة بكل ما في الكلمة من معنى».

لقد قِيل الكثير عن المنطوقات المُفرغة [من طاقتها] أو التي لا معنى لها، لذا لن أعملَ على تلخيصها هنا. غير أنني سأُوردُ إحدى الفقرات الأساسية من الطعنة الخاطفة الجريئة التي وجهها دريدا إلى [مذهب] أوستن؛ فقرة، أو قبسة، أضحتْ بطبيعة الحال مألوفة:

بالنظر الى بنية التكررية، فإن القصد [أو المرمى] الذي يحرّك المنطوق لن يكون ماثلاً لنفسه أو لمحتواه تماماً. إن التكرار الذي يبنيه قبلياً يحدث فيه انفلاقٌ وصدعٌ جوهريان.. إن هذا الغياب الجوهري للقصد عن راهنيّة المنطوق، هذا اللاوعي البنيوي، إذا شِئتم يمنع أيّ تشبُّع للسياق.[٥٧]

وإذا ما أخذنا قَبْسَةً، يكون غياب الموضوع الأصلي المَقصود هو نفسه عنصراً بنائياً معيارياً (فالعبارات، مثل: «كما يقول أمرسون، «إذا اقْتَطَفنا فقرة من هاملت»، أو «في الكلمات الخالدة لـ بَارِدْ» تنطوي جميعها على أن المتحدث الأول ليس حاضراً، ولكن يَسْتحضِره الذي يَقتبس منه). وكما رأينا، فإنّ تجاور السياقات بين المَنْطُوقين (القَبْسَة «الأصلية» وتكرارها أو إعادة استخدامها) يمكنه فعلاً أن يقوم بوظيفة لاوعي بنيوي. إنّ تلفُّظ هايد ببيت الشّعر «الصخب والعنف» من مسرحية مَكبث، لم «يقصد به» أن يَنْعت زملاءه في مجلس النواب بالمعتوهين أكثر ممّا «توخّى» السناتور آلِن سيمبسون، باقتباسه خُطبة ياغو المشهورة عن السمعة، في أن يخلع الشك على مدى صدق كلارنس توماس في جلسات استجواب هذا الأخير. إلاّ أن بيت الشّعر المُقتطف يشتغل بطريقة أشبه ما تكون بـ«لا وعي» يسلّط الضوء على تداعيات معانٍ [وأفكار] صامتة لا احتفاء بها.

إنّ ما يدعوه دريدا بـ«التَشبُّع»، الحضور الممتلئ، لا يمكن له وَفق مناقشته أن يوجد أبداً في أيّ استشهاد. بيد أن الانفلاق والصّدْع يكونان واضحين تماماً في نوع الاستشهاد الخصوصي المعروف بـ الاقتباس، استشهاد عن استشهاد. قد تكون هذه هي حالة رسالة لا تُرجع الى مرسلها البتة. فالمرسل اليه و«المؤلف» كلاهما مجهولان بمصطلحات الطابع البريدي.

٦

سأتناول الآن اقتباسين مشهورين في الدراسات الأدبية، حيث بَدا دائماً قصد المتحدّث مُبهماً كما تَبدّى المنطوق بجلاء مَنطوقَ مناسبة خاصة، إذ ليس ثمة كلمات أخرى للمتحدّث نفسه تُمكّننا من سَبْر ذاك المنطوق بها. أوّلُ الاقتباسين هو من قصيدة غِنائية إلى جرّة إغريقية لـ كيتس، وعلى ما يظهر فالمتحدّث في القصيدة هو الجَرَّة نفسها [وهي تستخدم لحفظ رماد الموتى].

وفيما يلي تفسير هِلين فاندلر للأبيات الأخيرة من القصيدة:

إن الشاعر نفسه ينطق بكلمات الاختتام، حيث يُجمل فيها النَّقش الموجود على الجَرَّة وتعليقها عليه بوصفهما اقتباساً:

حينما يُضوي الهَرَم هذا الجيل

ستَدومين، في ثَنايا مِحنة أخرى،

غير محِننا، صديقة الإنسان، الذي له تقولين:

«الجمالُ حقيقةٌ، والحقيقةُ جمالٌ» ـ ذاك كُلّ

ما تعرفه في الدنيا، وكُلّ ما تحتاج مَعْرفته

إنّ بَيْتَي الشّعر الأخيرين تَنْطقهُما الجرَّة التي تضفي تشديداً على الابيغرام شبيه ـ النَّقش قبل أن تمضي في التعليق على قيمتها المُتفرِّدة بها. إلاّ أن الجملة الختامية في القصيدة هي جملة المتحدِّث إذ يسرد، مُتنبّئاً، ما ستقوله الجرّة للأجيال القادمة.(٥٨)

تُوضِّح فاندلر في حاشية بعد العبارة التي «تلفظها الجرّة»، قائلةً: «يبدو أن هذا الإشكال قد بُتَّ فيه»، وتحيل القارئَ إلى كتاب تأويلات القرن العشرين لقصائد كيتس الغنائية لـ جاك ستيلّنغر، الذي تناولَ الأمرَ: «يبدو أنّ إجماع الأمم هو أنّ الجرَّة تقول بَيْتَي الشعر الأخيرين للناس».(٥٩)

لنترك الآن جانباً قضية ما إذا كان الإشكال المَبتوت فيه في الدراسات الأدبية، هو تطور سعيد أم تعيس. ففي عبارة «إجماع الأمم»، يبدو أن حِكْمَة الحُكماء تُضاعِفها العبارة اللاتينية: (إنّ ذاك الذي يفهمها هو جزء من المجموعة المُطّلعة، والحقّ، جزء من اجماع الأمم). وعلى الرغم من واقعة أنّ الشاعر/ المتحدّث يقول في القصيدة: «تقولين»، بمقدور المرء البرهنة على أنه يقرأ النقش الموجود على الجرّة، أو أنه يُقوِّل النقشَ في «رسالة» الجرَّة (طالما أن ليس ثمة تضمين بأنّ الجرّة منقوش عليها كلمات حقاً، وإذا كان ثمة كلمات، فمن المحتمل أنها قد كُتِبتْ بلغة سابقة زمنياً على لغة الناطقين باللاتينية).

إذن، مَنْ الذي يتحدث هنا؟ ما الذي تدل عليه علامتا الاقتباس؟ وأين ينبغي عليهما حقاً أن تَنْتهيا؟ أتذكر مجادلات مفعمة بالحيوية حول هذه القصيدة خلال سِني الدراسة وقد تَضَمّنتْ مناقشة عن علامتي الاقتباس [أين تَنْتَهيان] كجزء من «الإشكال» ـ غير المَبْتُوت فيه ـ بَعْد. وسأورد هنا ما كتبه إيرل واسرمان عن هذا الأمر في ١٩٥٣:

إذا كان على المرء «معرفة» أن الجمال حقيقة، يَنْبَغي لَه معرفة ذلك لا من خلال التجربة المباشرة، بل بطريقة غير مباشرة، يجب على الجرّة أن تُعلمهُ بذلك (الذي له تقولين)، وإلا لن يتعرّف عليها،

طالما أنها لا تسري على تجربته المباشرة... وتنطوي مفردة «في» على تعليق، ولا بُدّ لـ كيتس التعليق على الدراما التي يشهدها ويختبرها داخل الجرّة. والشاعر، بالتالي، هو الذي يتلفّظ بكلمات: «ذاك كُلّ/ ما تعرفه في الدنيا، وكُلّ ما تحتاج معرفته، » وهو يتوجّه بكلامه إلى الإنسان، القارئ. من هنا نجد إزاحة الإحالة من «تقولين» (الجرّة) إلى «تعرفه» (الإنسان).(٦٠)

وفيما يلي تفسير والتر جاكسون بتْ [الذي يُعدّ محل] ثقة في تأريخه لسيرة الشاعر:

ومن ثَمَّ تتبع الخاتمة المتنازع عليها باستمرار. إن البؤرة التي يُركّز عليها السجال هما بيتا الشعر الأخيران، إذ ثمة نقاشات مستفيضة عنهما في كراريس المقالات النقدية. من المحتمل أن [كيتس] كان مُعتلّ الصحة تماماً لدرجة أنه لم يراقب طباعة المجلد الذي صدر في ١٨٢٠، حيث طُبعت الأبيات:

«الجمال حقيقة، والحقيقة جمال، » ـ ذاك كُلّ

ما تعرفه في الدنيا، وكُلّ ما تحتاج معرفته.

ومُذ ذاكَ تمّ افتراض أنّ التعقيب الأخير هو التعليق الخاص للشاعر نفسه على الحكمة [المثل]، إمّا بكونها نُصْح مؤاسٍ لأصحابه البشر (إذ يوجه كلامه بصيغة ضمير المخاطب «تعرفه» [أنت] على الرغم من أنه يتحدّث من حيث [ضمير جماعة المتكلمين] «نحن» و«في ثنايا المحنة الأخرى/ غير محنتنا»)، أو بكونها انحناءة تهنئة للتصاوير [النقوش] على الجرّة (رغم أنّ الفكرة الرئيسة للمقطع الشعري برمته هي ما تقدمه الجرّة، بوصفها «صديقة»، للإنسان). إنّ نصوص النّسَخ تُبيّن أنّ البيتين الأخيرين قد قُصِد بهما كرسالة طُمَأنينة توجهها الجرّة للإنسان، دون تطفُّل من الشاعر.

وهنا يُدْرِج بِتُ حاشية يحيل فيها القارئ إلى المُناقشات الشاملة للنص المُدوّن، ويضيف: «إنّ النُسخ الأربع (نسخة جورج كيتس، وبراون، و وودهاوس، وديلك) تفتقد إلى النقطة بعد «الجمال حقيقة»، وتفتقد إلى علامتي الاقتباس، ومع الشَرطات [–] يُقطّع بيتا الشعر الأخيران لا إلى جزئين فقط، بل إلى ثلاثة أجزاء. والبيتان اللذان يردان في نسخة ديلك نموذجيان في هذا الإطار: «الجمال حقيقة، ـ الحقيقة جمال، ـ ذاك كل...»(٦١)

هكذا نجد أنّ «النُسخ الأصلية»، أو بالأحرى النُسخ الأصلية لقصيدة كيتس في هذه الفترة، تفتقد جميعها إلى علامتي الاقتباس. يُشدّد بِت (أقلّه في السيرة التي صدرت ١٩٦٤) على أنّ هذه النصوص «تظهر بوضوح» أن بيتي الشعر رسالة من الجرّة. ويبدو أنّ فاندلر تتفق معه في («أنّ الجرّة تقول هذين البيتين») غير أنها تتابع بأنّ «الجملة الختاميّة في القصيدة هي جملة المتحدِّث إذ يسرد، متنبئاً، ما ستقوله الجرّة للأجيال القادمة». وإذن، يتخيّل المتحدث ما ستقوله الجرّة وينقلها للخلف. وتضع فاندلر فقط الكلمات «الجمال... جمال» بين علامتي اقتباس. في حين أننا نجد البيتين لدى بت كما يعتقد أنهما ينبغي أن يُطبعا:

«الجمال حقيقة، والحقيقة جمال»، ـ ذاك كُلّ

ما تعرفه في الدنيا، وكُلّ ما تحتاج معرفته.(IX)

يشرح بت: «إنّ البيتين الأخيرين المنقوشين على رخام [أو خشبٍ] في النُصُب الإغريقية، يكونان

موجهين إلى الشخص الغريب الذي يمر بها. ويُفترض بالرسالة المُراوِغة أن تكون رسالة الجرّة، وليست رسالة الشاعر الذي يُعبِّر عن رأيه». ويضيف الاستنتاج التالي عن حياة الشاعر: «لا يقترب كيتس إلى أي شيء بنفس البساطة التي يقترب بها إلى هذا التعادل البسيط لهذين التجريدين، «الجمال»، و«الحقيقة»، اللذين تصنعهما الجرّة (ولا يقدم البتة أيّ شيء يمكن مقارنته جدياً بالكلمات التي تتبع ذلك)». (٦٢)

إنّ الفكرة العاطفية: «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال - ذاك كل/ ما تعرفه في الدنيا/ وما تحتاج معرفته»، هي - هكذا انتهى إلينا الخبر - غير ملائمة لـ جون كيتس. غير أنّ بِت يربط هذا الضرب من الكلام المبتذل مع «التعبيرات الكاذبة» التي ينتقدها إ. أ. ريشاردز I.A.Richards، ويشدد على التحريف الذي يرافق العبارات المنزوعة من سياقها، لنلقِ نظرة أخرى على قراءة بِت للمشكلة:

ولما كان طابع الأبيات الختامية حِكميّة، يتم عزلها باستمرار لا من سياق القصيدة وحدها، بل من سياق الجملة التي ترد فيها أيضاً، وليس من شأن محاولات وضعها في سياقها إلا أن تزيد من التركيز المُكثف على هذه الكلمات البريئة. ربّما كانت انفعالية النقاد المحدثين أقل حدّة مع أسلوب التعبير هذا لو لم يعزل الفيكتوريون مراراً الأبيات عن سياقها ويقتبسوها بحماسة على أنها ما سمّاه ريتشاردز بـ«التعبير الكاذب»(٦٣)

إذن، غالباً ما يتمّ اقتباس الأبيات الختامية الحِكمية لـ غِنائية إلى جرّة إغريقية خارج سياقها ويتم وضعها بين علامتي اقتباس، على أنها تعبير كاذب. وأُدرجت علامتا الاقتباس الغائبتان بجلاء في النسخ الأصلية للقصيدة، بقصد التوضيح: إنّ المتحدّث الذي يُجمل [الحديث]؛ أي الجرّة، تبدأ الحديث هنا وتنهيه هناك. حيث أن هنا وهناك تتعلقان بما إذا كان الناقد يرى أن كيتس يعتقد بالفكرة العاطفية للبيتين الأخيرين من الغنائية، وكذلك تتعلقان بما إذا كان الناقد/ الناقدة يرى أن الأسلوب الذي تم التعبير به ملائم لصوت الشاعر (أو «المتحدّث» في القصيدة). إنّ الطبيعة المُترحِّلة المُتحوّلة للأبيات، «اقتباسيتها»، تلك الخاصيّة التي تعزّز ابتذاليتها (يدعوها إليوت «النقيصة الخطيرة» ويُعيِّب عليها بكونها «لا معنى لها نحوياً»)(٦٤) تتفاقم في الواقع بعلامتي الاقتباس «الفيكتوريتين» اللّتين، بطبيعة الحال بوصفهما علامة تشديد، تنقلان على ما يظهر البيتين الأخيرين من دائرة الخطاب الحُرّ غير المباشر إلى دائرة الكلام المباشر (وإن كان مع شيء من التحريف في إسناده).

ففي هذا المثال الذي يُعدُّ من الثوابت بين الأمثلة الأخرى، يشير حضور علامتي الاقتباس وغيابهما الى حضور أصل وغيابه، حضور الحقيقة وغيابها. وأشرنا آنفاً الى المفارقة التي تنطوي عليها علامتا الاقتباس إذ قد تكونا علامتي موثوقية أو شك: الشيء الحقيقي والشيء «الكاذب». وفي غنائية الى جرّة إغريقية ثمة تأطير بعلامتي اقتباس لأكثر اللّدغات رسوخاً وصيتاً في الأدب الرومانتكي عموماً وبالتالي هناك إنكار لها. إن الجرّة هي التي تتحدث، لا الشاعر. وإذا كان الشاعر/ المتحدّث هو الذي يتكلم، فهو يعيد صياغة «ما ستقوله الجرّة للأجيال القادمة». إن غياب علامتي الاقتباس في نسخ معاصري كيتس، هو سمة من سمات علامات الترقيم في بدايات القرن التاسع عشر. والمحاولات التي تلت ذلك لترسيخ المعنى وتوضيحه، عبر حصر الشطر الأول من بيت الشعر أو بيتي الشعر بأكملهما

بين علامتي اقتباس، قدمت الموثوقية، قوة الاقناع، والصوت بوصفها مؤثرات تقنيع التأويل شأنها شأن الواقعة الأصلية: ما قصده الشاعر، أو ما قصد أنْ يفعله. ولمّا كانت علامتا الاقتباس، عُرفاً، علامتي أصلٍ - حيث تُشيران أنْ هذا هو الشيء الحقيقي، وليس إعادة صياغة له - يمكن أخيراً «البت» في «الإشكال»، إذا لم نُعرْ بالاً الى خلط استعاراتنا، عبر فرض علامات ترقيم تنطوي على مفارقة من الواضح أنها زائفة.

إذنْ، ثمة تحديد دقيق لاصطناع تأسيس شعري معين لحماية كيتس من زعم أنه يتكلم (ويتبنى) هذه الفكرة العاطفية الى درجة أن بارتلت يمضي إلى حدّ تذييل حاشية نقد أدبية. فبعد عبارة «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال» (المحصورتين بين علامتي اقتباس كما في نص فاندلِر) هناك الحاشية التالية عن و. هـ. أُودنْ:

إن سأل سائل مَن الذي قال: «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال!»، سيجاوبه الغالبية العظمى من القراء بأنه «كيتس». غير أن كيتس لم يقل شيئاً من هذا القبيل. إن كل ما في الأمر أنه قال ما قالته الجرّة، وثمة وصفه لنوع محدد من عمل فني ونقده له، ذاك النوع الذي يستبعد عنه بتأنٍّ شرور هذه الحياة ومشاكلها، «قلبٌ متخم محزون على أشده». فالجرّة مثلاً تصف، من بين مشاهد جميلة أخرى، قلعة مدينة على سفح جبل، ولا تصف الحرب، ذاك الشر الذي يجعل من القلعة شيئاً ضرورياً.(٦٥)

غير أن الزمن، إذا أعدنا صياغة ما أعاد صياغته أوستن على نحو مُوفّق، سيغلّ قصاصه. لن يبقى الإشكال مستقراً في المخيلة الشعبية. فسواء أكانت جرة أم راقود؛ يعرف الجمهور أن الذي يتحدّث ليس القدر، إنما الشاعر. وفيما يلي بعض تلميحات إلى هذا المقطع الشعري المعروف:

من تقرير عن نسبة الخصر الى الورك لدى الجنس البشري:

إذا اقتبسنا جون كيتس: «الجمال حقيقة، والحقيقة جمال. ولكن ما هي الحقيقة بشأن الجمال؟ يقترح تحقيق علمي عمّا يجده الرجال جميلاً في جسم امرأة، أن مفاهيم الجمال على علاقة بتأثيرات الغرب أكثر مما يعرف بوصفه جمالاً متأصلاً، أو رغبة فِطرية».(٦٦)

وجاء في مقالة حول تساقط الأوراق في نيو إنغلاند:

كتب فيبر بيرن... حرفيّ ورائد في دراسة سيكولوجيا الألوان:

«الجمال حقيقة - والحقيقة جمَال - ذاك كلّ ما تعرفه في الدنيا، وكلّ ما تحتاج معرفته». جون كيتس بات معروفاً الآن، أن كل امرئ قضى أكثر من فصل خريف في نيوهامبشاير يعرف لِمَ يكون تساقط الأوراق في الولاية ملوناً على نحو فاضح. «فالجمال (أو القبح) لا يوجد هناك في بيئة الإنسان، بل هنا داخل ذهنه».(٦٧)

وورد في مقدمة مقالة في نيويورك تايمز تحت عنوان مقالة فن ورخاء حول فضائل تأدية حياة قياسية: «وفقاً لجون كيتس، الجمال حقيقة، والعكس بالعكس. إلا أن بعض الفنانين المتفوقين لا يتفقون مع كيتس».(٦٨)

وهناك ترويسة افتتاحية حول الهِبَة القومية للفنون: «الجمال حقيقة: للحكومة دورها في احتضان

الفنون». [٦٩]

وثمة ترويسة عمود في صحيفة لوس انجلوس تايمز: «إذا كان الجمال حقيقة، والحقيقة جمال، فهذا ليس كل ما نحتاج معرفته اليوم: فما هو الصالح لعرضه على شاشة التلفاز؟» [٧٠]

وفيما يلي فقرة افتتاحية، تهكمية إلى حد ما من منظار التطورات التالية، ظهرت في نيويورك تايمز عام ١٩٨٣: كتب جون كيتس «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال - ذاك كل ما تعرفه في الدنيا وكل ما تحتاج معرفته. ولكن هل هذا كل ما نحتاج معرفته عن فانيسا ويليامز، ملكة جمال أمريكا الجديدة؟» [٧١]

ففي هذه الاستشهادات جميعاً ليس ثمة ابراز لـ«الاشكال المشهور»، ولا أحد يحتسب للجرّة حساباً. وعلى ما يبدو أن ما خشي منه إليوت في أن كيتس سيؤاخذ (أو سيثنى عليه) بسبب الفكرة العاطفية المُفرطة وراء الحكمة [المثل]، قد أضحى حقيقة على نحو طنّان. فلا أحد يهتمّ بآراء شيء له شكل اغريقي كيفما كان موقفه، أكان عادلاً أم غاشماً. وشخصية الشاعر المعرف بها هي التي تكفل بيت الشعر «الجمال حقيقة» بكونه محكّاً، غير ساخر، وبات - لولا تقلبات الحياة العصرية.

ومن المُغري أن ننهي هذه المباحثة لعلامتي الاقتباس وللاقتباس بوصفهما علامةً عائمةً على هذه المدونة. لكن أودّ أن أُقحم منطوقاً ذائعاً آخر في الحدّ الثاني من المعادلة؛ منطوقاً ذا اشكال وبرمٍ في تاريخ الأدب الحديث لا يقل عن ذاك الذي للجرّة. والمتحدّث في هذه الحالة ليس إناء بل طائر نادر. وعلى وجه التحديد، إنه الغرابُ الغامِض لـإدغار آن بو. وما يقوله الغراب بطبيعة الحال لا يعدو كونه مفردة واحدة هي «نيفرمور» (X). [٧٢]

وما يشدّ المرء في الغُراب (وفي قصيدة «الغُراب») هو وثاقة صلة [ما ينطقه] بالموضوع وعدم ارتباطه به، الأمران اللذان يتوالدان من التكررية الثابتة. فما أن يصل الغُراب ويحطّ على «التمثال الشاحب» (والحق، لا أشك ههنا بتلميح تناص الى قصيدة كيتس جرّة إغريقية) ليس لدى الغراب إلا مفردة واحدة للرّاوي الملحاح أكثر فأكثر. [٧٣] إذ كيفما كان السؤال: «قل لي ما اسمك الجليل»؛ هل ستتركني كما فعل أصدقائي الآخرون؟ «هل ثمّ بلسم في جلعاد؟»؛ هل ستعانق روحي ليونور في الجنّة؟ كان الجواب الجامع لكل المآرب، المبتوت فيه بشكل رائع وعلى أشد ما يكون البتّ، والحريّ بالغضب دائماً: «نيفرمور». [٧٤]

يقول الراوي: «عجبتُ كيف يُصغي الطائر الأخرق الى الحديث بوضوح/ وإن يكُ جوابه يفتقد المعنى - يفتقد الصلة بمدار الحديث». [٧٥] ولكن، قد لا تكمن المشكلة في أن تلك المفردة الوحيدة «نيفرمور» ليس لها معنى أو صلة بالموضوع، بل بالأحرى أن معناها عميق تماماً. تبدو عبارة «العلامة العائمة» (أو «المرفرفة»)، إن استخدمنا المفردة نفسها التي يعبر بها بو عن الطائر) تصريحاً بأقل ما تقتضيه حقيقة هذه المفردة التي، كما يلاحظ الراوي سريعاً، تندفع في الصمت مع «جواب يُنطق على نحو سديد».

قلتُ: «لا ريب، هذا كل ما ينطقه الغراب، هذا كل ما لديه،

التقطه من شيخ بائس

طاردته حثيثاً فاجعته القاسية،

حتى باتت أناشيده بلازمة واحدة » (٧٦)

ومقطعاً إثر مقطع، بين علامتي اقتباس تارةً وبدونها تارة أخرى، تكرّر المفردة « نيفرمور » مع تباين وتكسّب في « المعنى » من فعل التكرار ومن لفظ الجواب الغريب السديد تماماً. إنّ « نيفرمور » علامة فارغة تغدو، على وجه التحديد، مشبعة، بل مشبعة بإفراط. ليس لها « أصل »، ولا موضوع مقصود؛ إنها منذ البدء اقتباس، اقتباس خارج السياق، طالما أن لا أحد ـ لا الراوي، ولا القارئ ـ يفترض أن الغراب يسمع ويجيب حقاً على الأسئلة التي يقذف بها إليه الراوي المستثار بازدياد، وكثيراً ما دُعي [الراوي] بطالب يكابد فرط اطلاع (أرنو إلى كتاب حكمة غريب منسيّ) يَرْزَؤُهُ العافية (« مرهقاً وضجراً ») (٧٧). (وبالطبع هذا « الكتاب الغريب » هو نفسه ذاك « الكتاب النادر الرائع » الذي كان مناسبة لأول لقاء بين أوغيستي ديبا وزميله / صديقه الغُفل من الاسم (٧٨). ولكن قد يكون هذا غريباً تماماً إذا فكرنا في الأمر).

مفسراً اختياره للغته وشخصياته في عمله الصغير الشيّق بعنوان فلسفة الإنشاء، شدّد بو على أنّ مفردة « نيفرمور » كانت مفتاحاً للنص بأكمله؛ فهي تُلبي تماماً ضرورات الجهورية، الكآبة، والأصوات « و » و « ر » التي تتطلبها اللازمة.

في تقصٍّ من هذا القبيل، كان من المستحيل تجاهل مفردة « نيفرمور ». كانت، في الواقع، أول مفردة تُظهر نفسها.

والأمنية التالية كانت إيجاد ذريعة استخدام متلاحق لمفردة واحدة « نيفرمور ». ومنتبهاً الى الصعوبة التي وجدتها للحين في اختلاق سبب وجيه ما فيه الكفاية لتكرارها المتواصل، لم أخفق في إدراك أن هذه الصعوبة تنشأ عن التسليم المسبق في أنه ينبغي أن يستخدم الإنسان المفردة باستمرار وعلى وتيرة واحدة؛ لم أخفق، باختصار، في إدراك أن الصعوبة تكمن في توافق هذه الرتابة مع ممارسة التفكير من قبل كائن يردد المفردة. وههنا، ظهرت فوراً فكرة كائن لا ـ يتفكر وبمقدوره النطق، وبالطبع، ولأول وهلة ينم ببغاء عن نفسه، ولكن حلّ محلّه وفي الحال الغراب، لكونه قادراً على النطق ومتوافقاً الى ما لا نهاية مع الجرس المراد. (٧٩)

ومهما يكن من أمر « الإيقاع المقصود » لنص بو المُبهم، فإنّ الظاهرة التي يُحدثها هي ظاهرة تثقيفية: كائن لا يتفكر بصفة خاصة، قادرٌ على نطق يتسم بوطأة المعنى، أو بالأحرى، نُطق هو مقام تأويلات جامحة. (أن تتكلم الغربان، هو أمر يمكن البرهنة عليه في الأدب عبر متحدّث مشهور آخر ـ متحدّث يعرفه عضو الكونغرس هايد على خير وجه: « الغراب نفسه أصْحَل / ينعب الدخول المُهلك لـ دَنْكان / تحت شُرُفات حِصني المفرَّجة ») (٨٠) إن « نيفرمور » تنزح من مقطع إلى آخر، مُعلّمة تارة بكونها شيئاً « يقوله » الغراب وطوراً يستولي عليها الراوي. والتتابع من « لا شيء غير هذا » (nothing more) (لازمة المقطع الأول) إلى « نيفرمور » (لازمة المقطع الختامي)، وكلتاهما غير محصورتين بين علامتي اقتباس، أمرٌ ممكن من خلال تدخّل متحدّث هو موضع ثقة يتمّ تلقي كلمته بوصفها موضع ثقة لأنها جزئياً تكرر مع تباين، ولأنها بين « علامتي اقتباس » بالجزء الآخر. أن يكون مصدر الكلمة في مكان

آخر، وأن يكون مفقوداً، لا يضعف من قوة اقناعها. ويمكننا القول أن الغراب يقتبس (أو «قال») «خارج السياق» ـ ويتحول هذا الى جزء من قوة سيادته وقوة رنين ما ينطق به.

عندما انتقل فريق كرة قدم كليفلاند براونز من كليفلاند الى بالتيمور في ١٩٩٦، كان ثمة سجال بين المالكين الجدد حول إعادة تسمية الفريق. والذين ظفروا هم الذين طالبوا بتسمية: الغربان إكراماً لـ بو الذي توفي وثُويَ في بالتيمور، الأمر الذي كان تسلية للعديدين وحُبُوراً لآخرين. وكان لمحرري الصفحات الرياضية التنبؤ بمزاح، مُتخيلين «دفاع نيفرمور». كما أن فريقاً، إذا أخفق في إحراز النصر، يمكن نعته بـ «تمثال شاحب». [٨١] وتنبأ أحدهم بتغيُّر في حُظُوظ النادي: «لِمَ الغراب؟ لتجعل من نيفرمور قابلة للتصديق.» [٨٢] ولم يتمكن كُتّاب الترويسات من مقاومة الاستشهاد بأكثر الأبيات تشهيراً بالاقتباس: «قالت الغربان، العبْ الـإفرمور Evermore يا كِلي»؛ «قال أنصار الغربان، نيفرمور، في إثر ارتفاع مبيعات الـهوت بيتزا»؛ «قال الغراب السابق إفريت Everitt، إفرمور Evermore»؛ «قُلْ عن الغربان: نيفرمور!» [٨٣] ولعل التأثير الذي يدعو الى الدهشة أكثر، هذا إذا لم يكن متعمداً، أن أولئك الغربان باتوا يستشهد بهم، وباتوا غامضين أيضاً: تقول إحدى الروايات أن الغربان انخرطوا في محادثات تمهيدية ربما تقود إلى [اكتساب ظهير جديد]. «فلا مالك فريق الغربان آرت مودل ولا الرئيس السابق للاعبين أوزي نيوسم قد علّق على ذلك». [٨٤]

قد يكون اختيار اسم الغربان أمراً مقرراً سلفاً لوجود فريق رياضة أخرى في بالتيمور له إرث مديد يحمل أيضاً اسم طائر: نادي أوريلس [صفارية] بالتيمور لكرة السلة. إن اسم اوريلس بالتيمور مناسب من ناحيتين: ١. ثمة طائر أمريكي مغرّد يدعى بـ أوريلس بالتيمور، ٢. إن كل من الدكتيل [مقطع طويل يليه مقطعان قصيران] المزدوج للتقطيع (الشعري) وتكرار أصوات «و» أو «أور» (أوريلس بالتيمور) تجعل من الاسم مناسباً. في حين أن مفردة غربان بالتيمور تفتقد إلى الحتمية العروضية والحتمية ذات العلاقة بالطيور. ولكن لا ينبغي أن ننسى تماماً التعويذة غير الفصيحة ولكن الكامنة لطائر بو الذي يُستشهد به كثيراً: فوراء الأصوات «و» و «أور» ذاتها لـ بالتيمور، والمُحجبة من خلال البريق السماعي لـ الغراب، قد تتربّص المفردة الشبحية ذاتها، في سياق سبونديّ [تفعيلة ذات مقطعين طويلين] أكثر مما هو دكتيل، نيفرمور.

أرغب في أن أقترح هذا الضرب من الحادثة الشعرية بوصفها نموذجاً، علامة، أو خُلاصة لقدر الاقتباس المنطوق. ودائماً بين «علامتي اقتباس»، سواء أكانت علامتا اقتباسه ظاهرتين أم لا، يتمازج الاقتباس في أغلب الأحيان بالنص الأصل للمقتبس، في الظاهر يكون من دون نُدوب، غير أن ندوبه ووحداته الدلالية جليّة. وكما في الأحجية الفلسفية التي تقتضي فطانة: «إن عبارة هذا التقرير زائف هي عبارة صادقة»، فإن موقع حدود اقتباس ما وإدراك هذه الحدود والمدى الذي يكون فيه صوت الاقتباس متبايناً عن صوت المتحدث، يمكن أن يغيّر على نحو راديكالي كلاً من قدرتنا على تمييز صدق قيمته وتأويلنا لمعناه.

ترجمة : رشاد عبد القادر

(I) كل ما هو بين أقواس مربعة إضافة للمترجم.

(II) آثرنا هنا ترجمة authority بـ« قُوَّة الإِقناع » لما تحمله، في السياقات التي ترد فيها، من معنى: كلام « الثقات »، ولما لها من دلالات على حكم الحاكم من خلالها إن تيسر له ذلك.

(III) عن مكبث لـ وليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، أول يناير ١٩٨٠، ص ١٧٧. عن وزارة الإعلام الكويتية.

(IV) عن كتاب ت.س. إليوت، أغنية حب ج ألفرد بروفرك، دراسة وترجمة: يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر. ص٤٤.

(V) أوسكار هامِرسْتاين وجينجر رجرز ممثلان عملا في المسرح والأفلام الموسيقية.

(VI) تستخدم المؤلفة Qutation Mark للإشارة الى علامتي الاقتباس. وهنا تستخدم Inverted Comma بالمعنى ذاته.

(VII) ثمة كاريكاتور بريشة الفنان دَنْزايْغِرْ ظهر في احدى دوريات مؤسسة مدينة لوس انجلوس لنشر المطبوعات، تحت عنوان: « يلخص السيد هايد؛ » إذ يقول هذا الأخير: « وهكذا، كما قال المؤرخ المرموق غيبون في نعته للأمبراطور الروماني سبتموس سفيروس، وأنا اقتبس آه... نعم أنا اقتبس... » وثمة أحدهم منحنياً على حصان ميت ممدد على الأرض وخلفه يافطة كتب عليها: « توجيه الاتهام »، قائلاً للحصان: « هيه، هل تسمع؟ »

(VIII) وهي من الكلمات التي تم تحويرها من العهود الوثنية لتتلاءم والعالم المسيحي فـdoxa [الرأي القويم] أضيفت الى الـorthe للدلالة على الأرثوذكسية، من هنا أبقينا على « ذكس » كما هي في كلمة الأرثو(دُكْسـ)ـية.

(IX) مع فائدلر نجد التشديد على مفردتي « الجمال حقيقة »، إذْ تكتبهما بأحرف استهلالية كبيرة، بينما بت لا يورد هذا التشديد.

(X) يشير كميل داغر إلى أنّ معنى Nevermore التقريبي هو « ابداً بعد اليوم »، وقد اعتمدتها هنا كما وردت في ترجمته لقصيدة الغراب في الكتاب الذي قدم له وترجمه بعنوان إدغار آلن بو لـ جان روسو الصادر عن المؤسسة العربية للنشر، ص ١٧٩، وتجدر الإشارة الى أنني لم أعتمد على ترجمته للقصيدة بشكل كامل.

الحواشي:

(1) "Front and Center, Five Accusers." Boston Globe, 15 Jan. 1999, p. A26.

(من الآن فصاعداً سنشير إليها بـ« F C »)

(2) See Robert Bolt, A Man for All Seasons (New York, 1962), p. 140.

نورد هنا كيف روى وليام روبر – زوج ابنة مور ومدوّن سيرته الذاتية – الحادثة:

حيث أنّ القَسَم يعزّز السيادة والزواج، فقد ألّفَ من حيث الشرْعة الأولى باختصار – وأضاف له وزير العدل ووزير الملك الكلمات من بنات أفكارهم – لتبدو لأذني الملك أكثر سلاسة ووجاهة. والقسم، بذاك الإطناب فيه، مدّ يد العون لتوماس مور وللآخرين في طول المملكة وعرضها. وقد قال عنه السير توماس مور باستبصار لزوجتي: « أقول لك يا مغ، أنّ الذين أحالوني الى هند بسبب رفض هذا القسم غير الموافق للشرعة، ليسوا بقادرين بقانونهم ان يبرّروا سجني. ومما لا ريب فيه يا ابنتي، أنّ ما يدعو الى الشفقة هو أن يكون ثمة أمير نصراني مستعد بمباركة مجلس سهل الانقياد ان يتبع عاطفته، وأن يتكاتف مع تعاليم رجال دين يفتقدون الى الرحمة، ويداهنون على نحو مخز. »

(William Roper, The Life of Sir Thomas More, in Two Early Tudor Lives, ed. Richard S. Sylvester and Davis P. Harding [New Hven, Conn., 1962], p. 240).

(3) Bolt, A Man for All Seasons, pp. xiii-xiv.

(4) Robert Burton, quoting Didacus Stell, "Democritus to the Reader," Anatomy of Melancholy (1621; New York, 1862), p. 39.

(5) "FC," p. A26.

(6) See William Faulkner, The Sound and the Fury (New York, 1929), and Malclom Evans Signifying Nothing: Truth's Contents in Shakespeare's Texts (Athens, Ga., 1986).

(7) William Shakespeare, Macbeth, in The Riverside Shakespeare, ed. G. Blackemore Evans et al.

(Bòston, 1974), 5.5.24-28, p. 1337.

(8) Thomas M. Defrank et al., "A Legacy from Era of Nixon," New York Daily News, 15 Jan. 1999, p. 38.

(9) Jonathan Kirsch, "Droning Does Not a Good Case Make," Newsday, 18 Jan. 1999, p. A31.

(10) Esther Cloudman Dunn, Shakespeare in America (New York, 1939), p. 250

(11) T. S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock," The Complete Poems and Plays, 1909-1950

(New York, 1952), p. 7.

(12) Francis X. Clines, "Slouching toward Deliverance," New York Times, 9 Feb. 1999, p. A16.

(13) Richard Roeper, "In Senate, We Haven't Witnessed Nothing Yet," Chicago Sun Times, 20 Jan. 1999, p. 11.

(14) Edward Said, Beginnings: Intention and Method (New York, 1975), p. 22.

(15) "FC," p. A30

(16) "FC," p. A30

(17) Bruce Hamilton, Too Much of Water (1958; New York, 1983), p. 245; cited in Oxford English Dictionary, 2d ed., s.v. "quote."

(18) Peter Ustinov, The Loser (London, 1989), p. 110; cited in Oxford English Dictionary, 2d ed., s.v. "quote."

(19) Monica S. Lewinsky, Excerpts from her disposition in the impeachment trial of president Clinton, "From Monica Lewinsky: "I Feel Very Uncomfortable Making Judgements, " New York Times, 6Feb. 1999, p. All.

(20) The American Heritage Dictionary of the English Language, v. s. "quotation mark."

(21) Oxford English Dictionary, 2d ed., s.v. "quotation."

(22) R. B. McKerrow, An Introduction To Bibliography For Literature Students (Oxford, 1927), p. 316.

Margreta de Grazia, "Shakespeare

ولمزيد من الاطلاع على تاريخ علامتي الاقتباس والتحول في دلالتها في حالة شكسبير، راجع:

Quotation Marks, " in the Appopriation of Shakespeare, ed., JIean Marsden (New York, 1991), pp. 57 - 71.

(23) George Puttenham, The Art of English Poesie, Ed. Edward Arber (1589; Kent, Ohio, 1970), p. 222, ana Ben Jonson, The English Grammar, Ed. R. c. Alston (1640; Menston, 1972), p. 83; cited in Oxford English Dictionary, 2d ed., s.v. "comma."

(24) Puttenham, The Art of English Poesie, p. 199.

(25) Watt, Philosophical Transactions of the Royal society 74 (1781): 330n; cited in Oxford English Dictionary, 2d ed., s.v. "comma."

(26) Henry Hallam, Introduction to the Literature of Europe in the Fifeteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries, 4 vol. (London, 1837-39); cited in Oxford English Dictionary, 2d ed., s.v. "comma."

(27) Andrew Ure, Dictionary of Arts, Manufactures, and Mines, 3 vol. (New York, 1858), 3:647; cited in Oxford English Dictionary, 2d ed., s.v. "comma."

(28) Henry Breen, Modern English Literature: Its Blemish and Defects (London, 1857) p. 272; cited in Oxford English Dictionary, 2d ed., s.v. "comma."

(29) See Douglas C. McMurtrie, Typographical Style Governing the Use Of Guillemet-the French Mark of Quotation (Greenwich. Conn., 1922), p. 3.

(30) James Boswell, 8 may 1781, Life of Johnson (London, 1965), p. 1143.

(31) Justin Kaplan, preface, John Bartlett, Familiar Quotations: A Collection of

Passages, Phrases, and proverbs Traced To their Sources in Ancient and Modern Literature, 16th ed. (Boston, 1992), p. ix.

(32) Henry James, The Bostonians (1886; New York, 1980), pp. 42-48.

(33) Rudyard Kipling, "The Finest Story in the World," Many Inventions (New York, 1899), pp. 114, 107.

(34) Mathew Prior, "Paulo Purgani and His Wife" (London, 1708).

(35) Winston Churchill A Raring Commission: My Early Life (New York, 1930) p. 116.

(36) Henry Watson Fowler, A Dictionary of Modern English Usage (London, 1926) s.v. "Qutation."

(37) Harvard University 1958-59, p. 152.

(38) John Locke, An Essay Concerning Human Understanding, Ed. Alexander Campell Fraser, 2vol. (New York, 1959), 2:387-79.

(39) Raph Waddo Emerson. "Quotation and Originality," The Portable Emerson, rd. Mark Van Doren, (New York, 1946), p. 296;

تتم الاشارة إليه من الآن فصاعداً بـ(QO)

(40) Debra Fried, "Valves of Attention: Quotation and Context in the Age of Emerson" (Ph.d. Diss., Yale University, 1983), p. 5.

(41) Locke, An Essay Concerning Human Understanding, 2:379.

(42) S. G. Tallentyre [Evelyn Beatrice Hall], The Friends of Voltaire (New York, 1907)p. 199.

زعم باحث آخر أنّ المصدر الأقرب لعبارته – رغم ذلك لا تزال بعيدة عن الاقتباس – هي رسالة كتبها فولتير إلى م. ريش: «أيها الأب [في النصرانية]، إنني أبغض ما تكتبه، غير أنني سأفدي بحياتي كي أفسح لك المجال للكتابة»

(Voltaire, Letter to M. Le Riche, 6Feb. 1770, quoted in Norman Guterman, A Bokk of French Quotation [1963], p. 189.)

(43) Quoted in Paul F. Boller. Jr., Quotemanship: The Use and Abuse of Quotations fpr Polemical and Other Purposes (Dallas, 1967), p. 12.

(44) Jacques Derrida. "Signature, Event, Context." Trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman. Limited Inc (Evanston I11., 1988)p. 12

(45) Derrida. "Force of Law: The Mystical Foundation of Authority, " in Deconstruction and the Possibility of Justice, ed. Drucilla. Michel Rosenfeld, and

Gray Carlson (New York, 1992), pp. 15-16.

(46) Emerson, journal entry for May 1849, Emerson in His Journals, ed. Joel Porte (Cambridge, Mass., 1982), p. 401.

(47) "QO," pp. 285, 286.

(48) Burton, "Democritus to the Reader," p. 38.

(49) "QO," pp. 296.

(50) "QO," pp. 297.

(51) Kaplan, preface, p. ix.

(52) J. I. Austin, How to Do Things with Words, ed. J. O. Urmoson and Marina Sbisa. 2ed ed: (1962; Cambridge, Mass., 1975) pp. 60-61;

[من الآن فصاعداً سنشير إليها بـ H]

(53) From Twelfth Night; H. p. 61

(54) From Hamlet; H. p. 81.

(55) H. p. 161.

(56) H. p. 22.

(57) Jacques Derrida. "Signature, Event, Context." p. 18.

(58) Helen Vendler, The Odes of John Kats (Cambridge, Mass., 1983). P. 134.

(59) Ibid., p. 312.

(60) Earl Wasserman, "The Ode on a Grecian Urn," in Keats: A Collection of Critical Essays, ed. Walter Jackson (Englewood Cliffs, N. J., 1964), pp. 138-39.

(61) Bate, John Keats (Cambridge, Mass., 1963). P. 516 n. 10;

[من الآن فصاعدا تتم الإشارة إليه بـ JK]

(62) JK, p. 517.

(63) JK, p. 56.

(64) Eliot, "Dante," Selected Essays, 1917-1932 (New York, 1932)p. 231; quoted in JK p. 517.

(65) W. H. Auden, "The Dyer's Hand" and Other Essays, quoted in Bartlett, Familiar Quotation, p. 416n.

(66) Steve Cannor, "Science: The Truth about...Beauty," The Independent. 27 Nov. 1998, p.9.

(67) Ralph Jimenez, "Variety Is as Importants as Color to Make Landscape Intriguing," Boston Globe, 4 Oct. 1998, p. 10.

(68) Hans Fantel, "Is Truth Also Beauty?" New York Times, 26 Nov. p. 2,8.

(69) "Beauty Is Truth: Government Has a Role In Nurturing the Arts," Houston

Chronicle, 5 July 1997, p. a34.

(70) Jack Smith, "If Beauty Is Truth, Truth Beauty, 'That's Not All We Need to Know Today: What's 'Telegenic'?" Los Angeles Times, 19 May 1987, p. 5.

(71) "Larger Triumph, Larger Loss: American Beauty," New York Times, 20 Sept. 1983, p. A28..

(72) Edgar Allan Poe, "The Raven," Great Short Works of Edgar Allan Poe, ed. G. R. Thompson (New York, 1970), p. 75;

[من الآن فصاعداً تتم الإشارة إليه بـ R]

(73) "R," p. 78.

(74) "R," p. 7577,

(75) "R," p. 75.

(76) "R," p. 76.

(77) "R," p. 73.

(78) Poe, "The Murder in the Rue Morgue," Great Short Works of Edgar Allan Poe, p. 276.

(79) Poe, "Philosophy of Composition," Great Short Works of Edgar Allan Poe, p. 534.

(80) Shakespeare, Macbeth, 1.5.38-40, p. 1316.

(81) Michael Dresser, "Tintinnabulation," Baltimore Sun, 29 Mar. 1996, p. 19 A.

(82) Gwinn Owens, "Why a Raven?" Baltimore Sun, 1 May. 1996, p. 13A.

(83) John MvClain, "John MvClain's NH. Report: Quoth the Ravens: Play Evermore, Kelly," Houston Chronicle, 11 Jan, 1998. See, 2, p. 21: "Quoth the Ravens Fans, Nevermore, after Pizza Hut Promotion," San Diago Union-Tribune, 18 Nov, 1997, p. 2d; Mark Heisler, "The Inside Track: Quoth the Former Raven Everitt, Evermore,' Los Angels Times, 7 July 1997, p. 2; and "Quoth you on the Ravens: Nevermore!" St. Louis post - Dispatch, 27 sep. 1997, p. 25.

(84) Mike Preston, "Ravens Aim For Mitchell or Johnson," Baltimore Sun, 5 Feb. 1999, p. ID.



وعي التاريخ في الخطاب الروائي
دراسة في نصوص كنفاني عن المنفى الفلسطيني

محمد نعيم فرحات

حدود الخطاب وخصائصه

يتحرك النموذج التحليلي للدراسة في حدود مدونة النصوص الذي يتشكل فيها مجتمعه خطاب غسان كنفاني. وتتكون هذه المدونة من كل النصوص القصصية والروائية التي كتبها غسان كنفاني، وكانت فلسطين والمنفى موضوعاً لها، وقد استثنت المدونة النصوص القصصية التي كتبت في مواضيع أخرى، وكذلك النصوص الروائية التي مات الكاتب قبل أن يستكملها.

وبمعنى حصري فإن النصوص المقصودة هي «شيء لا يذهب، منتصف أيار، في جنازتي، موت سرير رقم ١٢، أبعد من الحدود، الأفق وراء البوابة، السلاح المحرم، ثلاث ورقات من فلسطين، الأخضر والأحمر، أرض البرتقال الحزين، رجال في الشمس، عالم ليس لنا، العروس، القميص المسروق، إلى أن نعود، المدفع، قرار موجز، كان يوم ذلك طفلاً، ما تبقى لكم، عن الرجال والبنادق، وعائد إلى حيفا، وأم سعد».

وتنحصر الحدود الزمنية للخطاب – الحدود الزمنية من حيث هي تواريخ إنتاج الخطاب – بالفترة الزمنية الممتدة بين أواخر الخمسينات وأواخر الستينات، وتعادل هذه الفترة العقد الثاني من عيش الجماعة الفلسطينية للمنفى كواقعة تاريخية، وكحالة وجودية شاملة، ويعتبر هذا العقد أهم عقود تجربة المنفى الفلسطيني، حيث شهدت فيه الجماعة أبرز تحولاتها في المنفى التي تظاهرت في ولادة حركة مقاومة جماعية، جاءت كبلورة لمقاومات وجودية شاملة تلت انكسار الجماعة الفلسطينية وفقدانها لمكانها.

وعلى غرار الكثافة الدرامية لهذه التحولات التي جرت في المنفى، فإن البنى النصية الأصيلة وإلى جانب إسهاماتها (المؤكدة) في صياغة هذا التحول، كانت محملة أيضاً بكثافة تاريخها أو يفترض فيها أن تكون كذلك.

وكما تبين قراءة تاريخ الجماعة الفلسطينية المعاصر، فإن ولادة تصورها الجديد للذات والوجود والعالم قد جرى في وبسبب عذابات المنفى، والافتراض الأولي يحيل إلى تصور ذات الأمر في خطاب كان مخلصاً لتاريخه إدراكاً ونقداً وتمثلاً وتحويلاً.

إن العلاقة هنا بين الخطاب الإبداعي بما هو فاعلية كبرى مشخصة في أهم مستوياتها وأكثرها جوهرية للوعي والثقافة وبين تاريخه، تبدو كعلاقة انبثاق في أكثر أشكالها جدلية وحراكاً، انبثاق النص من تاريخ يكمن فيه بقوة، وانبثاق الكاتب في النص وبالعكس، وانبثاق مساره من مسار الجماعة وزمانها، وانبثاق الوعي الجديد أثناء وفي حصيلة اشتغال كل عناصر هذه الصيرورة مع غيرها من الصيرورات.

وداخل هذه العلاقة كان «التناص» أمراً مؤكداً ليس بين النص وعالمه، بل بين مكونات الخطاب ونصوصه، لأن الدلالات هنا تمتد داخل نسق متنافذ من نصوص تشكل بنية الخطاب، وفي مسار تناص متعدد الأبعاد، كانت النصوص تحتل مكانها في بنية خطاب، جعل من الانسجام عنصراً بنيوياً وليس وظيفياً فحسب كما يقول لوسيان غولدمان،نصوص تكون في مجملها وحدة بنيوية متكاملة ومتضافرة وملحمية تبني خطابها منظومة من الأدوار الكبرى التي قادت الوعي الجماعي وأكرهته أيضاً لإدراك واقعه وتغيره.

وفي خطاب على هذا القدر من «الإخلاص، والتضافر، والانسجام، والتوالد، والتناص»، سواء في مستوى علائقه النصية الداخلية أو علاقته بواقعه أو بنيته الدلالية، فإن نصوصه «كانت تعمل بطريقة تمكن من إعطاء المجموع دلالته، كما يقول غولدمان بخصوص نصوص الأدب الكبيرة.

لكن عمل الأجزاء هنا وتماسكها لم يكن في نطاق النص الواحد فقط، بل في مستوى كل النصوص المشكلة لبنية الخطاب، وهذا ما يعتبر خاصية متميزة في خطاب كنفاني، لأن أيما نص هنا بمقدوره أن يشكل مركزاً للخطاب طالما أن النصوص والأسئلة والموضوعات والاستجابات والتداعيات والرؤى ومسارات الوعي والأهم «الدلالات»، لم تكن تعلن عن اكتمالها في حدود النص الذي تضمنها، بل كانت تقدم إسهاماً وتحيل وتمتد، من نص سابق إلى نص قائم إلى نص لاحق، كأنما الخطاب في حالة صيرورة دائبة تتجاوز حدود النص الذي يقوم فيه، وبالتالي فإن البنية الدلالية هنا كانت بنية عابرة للنص الذي يحملها وتمتد بدورها في نطاق كل الخطاب، إن هذا المعطى لهام جداً وأساسي في رؤية نتاج كنفاني، ويقدم إسهاماته التفسيرية المتعددة سواء على صعيد علاقة مكونات بنية الخطاب ببعضها البعض، أو علاقة الخطاب بتاريخه.

وفي هذا المستوى فإن «زمن الخبر» الذي يحمله النص وتاريخ إنتاجه ينطوي على دلالة حساسة في تنظيم قراءة خطاب منظم بطبعه، مما يتيح تناوله انطلاقاً من علاقة نصوصه بزمنها خصوصاً نصوصه الكبرى الأساسية في تتابعها الزمني، وأن ما قد يبدو تناولاً خطياً هنا مفروض بقوة علاقة النصوص بزمنها، وليس مبنياً على أي اعتبار آخر.

وفي هذا النحو فإن أي إعادة لموضعة نصوص كنفاني الأساسية بالذات مكان بعضها البعض، لهي أمر يصيبها بخلل وتشويه في دلالاتها ومصداقيتها وعلاقتها بتاريخها، رغم أن النصوص المقصودة قد كتبت في مدى زمني لا يتعدى عشر سنوات، وإلى جانب ما يؤشر عليه هذا الأمر في مستوى رهافة علاقة التزامن بين نصوص وتاريخ فإنه يشير لمدى امتلاء هذه النصوص بالكثافة الدرامية للواقع الذي صدرت عنه وحساسية الدلالة التي تنطوي عليها.

وعلى غرار تاريخه كان خطاب كنفاني تراجيدياً. غير أن «التراجيديا هنا كانت تاريخية وليست

قائمة على منطق التراجيديا الإغريقية، كإرادة في مجابهة قدر تعرف مسبقاً بانسحاقها أمامه سلفاً، إنها بعيدة عن كل قدرية متخطاه».

وعلى أرضية فهم التراجيدي باعتباره «التجابه والضرورة» يرى يوسف سامي اليوسف «الجماعة الفلسطينية، كجماعة شهيدة وتراجيدية بإطلاق، لأنها لا تقاوم شيئاً سوى الضرورة». ويقول «من أعسر الأمور وأشقها أن يؤخذ التاريخي في ذاته ليصير لا الحامل المطلق للتراجيدي، كما هو الحال عند شكسبير وبعض التراجيديين اليونانيين، بل أن يكون التاريخي حصراً وعيناً هو التراجيدي إياه».

ويشير سامي اليوسف إلى أن أشخاص النصوص «استطاعوا أن ينجزوا مصيرهم بصورة عفوية وبغريزة كانت تقودهم إما للسقوط وإما إلى الصعود، مما يعني أنهم كانوا يصدرون صدوراً منطقياً عن ضروراتهم التاريخية. إن التراجيدي هنا كان يفصح عن نفسه ضمن شكل له قابلية الإمكان، وكانت له القدرة على كشف المنطويات اللامرئية للداخلي الشيء الذي يجعل من هذا الشكل قالباً ناجزاً للتراجيدي المجسد». وهذا يعني -حسب اليوسف- أن كنفاني كان يطال حركة الإنسان (جملة سلوكياته) لا بوصفها مصيراً فحسب بل من حيث هي تحديد للماهية أو علائم الهوية مثلما هي تحديد للمصير، بل هي تحديد للهوية لأنها تحديد للمصير وهذا ما يؤكد تاريخه التراجيدي عنده».

وداخل هذا المجال التراجيدي «تاريخياً ونصياً» كانت فكرة العبور مكوناً بنيوياً أساسياً في النصوص، ارتبطت بها صيرورات وتولد فيها وعي آخر، سواء كان هذا العبور يجري بين مكانين أو قدرين أو مصيرين أو زمنين أو نحو الماضي أو باتجاه المستقبل أو داخل الذات أو بعيداً عنها أو في الواقع أم في الخيال.

وفي عملية العبور الدرامية دائماً، التي كانت تتم بقوة الحصار والضغوطات، كان الوعي الجديد حيال الذات والعالم يتخلق ويتدرج في التبلور من عبور إلى عبور، ومن نص إلى نص، ومن سؤال إلى جواب، ومن وعي قائم إلى وعي ممكن، ومن وهم الخلاص إلى إعادة إنتاج الواقع لبؤسه، ومن فهم الوطن كحق طبيعي وميراث إلى السؤال عما هو الوطن؟ ومن التراجيدي إلى صياغة مصير مبني على إرادة وضرورة، ومن العجز إلى الفاعلية، ومن الانسحاق في المنفى إلى مقاومة مبنية في صلب الانسحاق . ولحالة وخطاب قاما على التشرد كان العبور كمعنى للشرود والبحث معاً داخل الحصار والخطر هو المجال الذي عثرت فيه الجماعة والخطاب على وعيهما، وعلى ضروراتهما التاريخية وتقول خالدة سعيد «لقد عكف كنفاني في نصوصه على دراسة جغرافية الخطر واستقصاء وضعية الحصار ومنطقه المصيري، حيث يعيش كل شخص حالاته القصوى ويتحرك حركته الفاصلة، وكان جوابه وخياره واحداً، الفعل، المجابهة». في حين يقيم سامي اليوسف علاقة قوية بين «التخلق والحصار» في نص كنفاني.

وفي ذات السياق يقرأ أحمد بيضي شخوص كنفاني، «كشخوص حائرة بين التمزق والضياع بين الفناء والحياة، بين المنفى والوطن، بين الذوبان والتمسك، بين العودة والحلم، بين الزمان والمكان، بين الانتماء والهوية، بين الصراع والإحباط، بين العجز والقيام، بين الموت والوعي وبين الماضي والمستقبل».

وبينما يرى فخري صالح أن «نص كنفاني الذي كتب الوجود في محتواه الفلسطيني كان يعكس قلق المخاطرة في تحقيق الذات والإجابة على سؤال الهوية في زمن محوها وتغييبها». يضع فاضل الربيعي «القيمة الفعلية العميقة لأدب كنفاني في كونه قد بنى على وعي المجتمع، وعلى حركته في التاريخ، مثلما هو مبني على الوعي بالرابطة التي لا مفر منها بين المصائر الشخصية والمجتمعية. »

وعلى هذا الأساس، فإن فكرة الحصار في النص وفي الوعي الذي يقدمه هي فكرة أساسية ليس باعتبارها فقط بنية أصيلة محورية في التاريخ والنصوص معاً بل باعتبار دورها المركزي في صياغة وعي الخطاب إزاء تاريخه، وهو ما يمنحها أهميه خاصة سواء حاولنا فهم التاريخ أو البنية الدالة لنصوص وخطابات اشتقت من صلبه .

الكاتب والنص

في نطاق هذه الدراسة فإن تناول حياة الكاتب بصفته فاعل النص لا يجري كإضافة، كما لا يلعب دور الشاهد فحسب، لأن سيرة الفاعل كانت جزءاً أصيلاً كثيف الحضور في نصه وأحياناً كانت نصه برمته، وكان نصه سيرته طالما كانت سيرته في صلب سيرة الجماعة أو تنطوي على صلاحية لأن تكون صيغة نموذجية لها .

وعلى هذا الأساس فإن وضعية الفاعل في إطار هذه الدراسة تتجاوز التباسات تناوله وفقاً لاطروحات نظرية ومنهجية مختلفة، عوضاً عن أنها عناصر تدفع لمعالجتها وفقاً لخصوصية السياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي الذي تتناوله الدراسة .

وإذا كانت دراسة حياة الفاعل ذات قيمة موضوعية هامة، باعتبار أصالة حضوره في صيرورة الإبداع الأدبي، فإن مساهمتها مؤكدة وأساسية في دعم قرآءة الخطاب في علاقته بشروط إنتاجه وخصوصاً في مستوى التفسير، يقول طاهر لبيب بتأثير من غولدمان «عند الانتقال من مستوى الفهم إلى مستوى التفسير أي عند ربط معطيات البنية الداخلية للظواهر وظيفياً بسياقها التاريخي الاجتماعي، نقف إزاء أهمية الفاعل» .

وتتفاقم أهمية تناول الفاعل في الحالة المدروسة بأهمية العناصر التي تتضمنها على نطاقات أخرى، لأن مسار كنفاني يتوفر على العناصر الأساسية إن لم تمكن من تناوله كحالة ميكرولوجية في المنفى الفلسطيني، لدرجة يمكن أن تكون فيها موضوعاً للدراسة في حد ذاتها، لها قدرها على التمثيل الجوهري في تاريخها، وإلى جانب طاقتها الدلالية وكفاءتها حتى وهي سيرة فرد، فإن حضور النص فيها كفاعلية أساسية يوازيه حضور الفاعل عند قراءة النص بما يتجاوز كثيراً مكانته « كمدعو » .

بالإضافة لهذه العناصر ثمة معطى موضوعي هام، ينحدر من طبيعة السياق الثقافي والاجتماعي المدروس، حيث أن هذا السياق ذو ثقافة أبوية - بطريركية متمأسسة بقوة في الوعي وتمتد جذورها عميقاً في التاريخ .

إن مفهوم الأبوة هنا الذي يجد تعبيراته في مختلف مستويات الوعي الجمعي يخترق : الأسرة، والجماعة، والأمة، والدولة، والنصر ... وأيضاً الخطابات والنصوص التي ستبدو يتيمة وشريدة إذا ما جردت من آبائها، وعلى أساس إملاءات مختلف هذه العناصر والقدرة التي ينطوي عليها حضور الفاعل في إدراك النص وتفسيره يجري تناول مسار الفاعل بما يوازي امتلاء حضوره في صيرورة النص وبالعكس .

في هذا السياق تشير مصادر السيرة الذاتية لغسان كنفاني كما تشير نصوصه، إلى عثوره على نفسه في حالة نفي واغتراب، وعالم تخلعت مكوناته وتصوراته .

ويوحي عالم غسان كنفاني « الشخصي » بوجود ثلاثة عناصر كبرى في صيرورة حياته، كونت شخصيته على النحو الذي تظاهرت به، الأول : إحساس حاد بالاغتراب . والثاني : حضور طافح للموت في حياته

وشعوره. والثالث: فاعلية نصية وسياسية عبرت عن نفسها بكثافة وقوة في مستويات مختلفة، حيث يتعلق الأمر بقاص وروائي ومسرحي وباحث ورسام وناقد ومجدد وقائد سياسي عاش فقط ٣٦ عاماً. لقد كانت هذه العناصر تسكن جسده وروحه وحياته بتناقضاتها ومفارقاتها وتشكل كل منها منظومة تبني وتهدم معاً وتشتبك مع بعضها وتغذي بعضها البعض على نحو مريع خلاق.

لقد كان كنفاني يعيش الغربة والضياع كحالة وشعور معاً، وبامتلاء ممض، بل لقد ترعرع في سياق هذه الحالة، وهذا ما تفيض به حياته ونصوصه معاً، وهذا ما سيتحول في حياته ونصوصه معاً لفاعلية نصيه وسياسية ووجودية مقاومة لهذه الحالة وأسبابها وإملاءاتها.

وفي كنف هذه الحالة كان الموت في بعده البيولوجي حالة متوثبة تسري في عروقه وتقض مضاجعه في سن مبكرة بعد اكتشاف الطبيب لمرض السكر عند كنفاني وهو في مطلع العشرينات من عمره، وسوف يحمل نصه وإحساسه الوجودي حضوراً عميقاً لهذا العنصر خصوصاً عندما سيتحالف الموت كإمكانية بيولوجية مع الموت كإمكانية تخيم في أفق فاعليته الأدبية والسياسية.

ويحمل نص «في جنازتي» إحساس كنفاني المرعب بالموت الذي يحطم رغبته في حياة كان يتمثل عيشها غداً (حياة مؤجلة إلى الغد)، بيد أن اعتراض الموت قد أحبطها قبل أن يعيشها ثم طوحت «الخيانة» بها نحو الانكسار وعاضدت «موتاً يتربص به» وجعلت من الحياة شيئاً «لا معنى له».

كان كنفاني يعيش الموت «الموت كانزلاق رهيب نحو الفناء»، يحطم في طريقه حيوات ورغبات ووجود وأحلام وخيالات ويضع حداً لا راد له لعنفوان الإنسان، ويرسم الحدود النهائية لفجيعة الوجود، ويقول بلال الحسن: «كان عالم غسان كنفاني مشبعاً برؤى الموت، ولم يكن الموت بالنسبة له قلقاً إنسانياً أو عذاباً فكرياً وبسبب من اقترابه الشديد منه كف عن أن يصبح تساؤلاً وجودياً، كان الموت عند كنفاني قريباً باستمرار يعيشه، يكتب عنه وأخيراً يمارسه».

غير أن بنية الموت عنده كانت بدورها تتحول، وأثناء تحولها كان كنفاني يغادر عيش الموت كإمكانية شخصية - بيولوجية، دون أن يقلل ذلك من أثرها المرعب.

وتؤكد هذا التحول رؤية كنفاني للموت كما تكشف عنها النصوص، حيث بات الموت المقض ذاته العنصر الأكثر أصالة في الحياة، وصارت هويته تحدد هوية الوجود فيها. وتذكر خالدة الشيخ بأن (٣٨) نصاً من أصل (٥١) نصاً كتبها كنفاني تقوم في جو الموت متربصاً أو متوقعاً أو متذكراً، في حين يقرأ فيصل دراج الموت في نصوص كنفاني كبطل، ويقول إن الموت عند كنفاني جزء أساسي من منظورة للحياة وعنصر يأخذ مكاناً واسعاً في فلسفته.

وفي تطور ورؤية كنفاني للموت صار بهاء الحياة وقيمتها يتحددان من وقوفها «قبالة الموت»، ودعوة «لا تمت قبل أن تكون نداً». وعلى قاعدة إدراك كنفاني لمسألة الموت صار من الواجب «أن ننقل نقطة تفكيرنا إلى النهاية أي إلى نقطة الموت».

على هذا الأساس بنى كنفاني موقفه من الموت، وقاد في نصه ورؤيته الوعي عن وعي مقصود نحوه كاختيار باسل، وأدان بصرامة أي حتف خلافاً لذلك، جاعلاً منه موعظة لاختيار الموت المقاوم كمقتضى للوجود الكريم.

وبهذا التصور الحاد لمسألة الموت، قام خطاب كنفاني بحمل الوعي الجماعي الفلسطيني في نصه نحو المقاومة كفعل يستوجب الموت، ويجعل منه طريقاً للحياة وفي مسار حياة اختاره وكان يتحرك في مجال

الموت واجه كنفاني القتل «وكانت الطريقة التي سفك فيها دمه محرومة من الوصف».

... لقد مجد كنفاني الموت البطولي، وعاش أقاصيه وكتب بجسده أهم نصوصه على الإطلاق، وكان موته ذروة الالتحام على أعنف ما يكون بين «الزمن والتاريخ» وبين الرؤية والموقف في نطاق تجربة «شخص منفي» تقاطعت فيها حظوظ الموت وفرص الحياة، وعاش موتاً طالما كان ينشده لأبطاله، وكان فعل مقاومة ضد الموت والغربة والمنفى والوعي القائم ومن أجل الحياة المنشودة، لقد كان كنفاني منفياً تراجيدياً إلى أقصى حد، عاش قدره بأصالة وبسالة وصدق وفاعلية، وانهدم في الجماعي إلى حد التماهي كي ينهض نحو الفعل، وجعل مصيره من مصير الجماعة، لذلك فإن مساره الوجودي والأدبي والسياسي ينبثق من مسارات المنفى والجماعة، ويتبادل معها وفيها الدلالات، وإن هذا الانبثاق يستمد قوته من الصيرورة أكثر مما هو اجتهاد أو تأويل، وفي هذا السياق لا تغدو المسألة «جعل تاريخ الأدب تاريخاً لمن أنتجوه». كما يحذر من ذلك رولان بارت، لأن المسألة هنا هي «التحام وانبثاق» يملي توضيع الفاعل في صلب نصه، ونصه في صلب تاريخه، وبالعكس.

على أن الحضور المكثف للموت على هذا النحو في رؤية كنفاني في نصه أو حياته، يقدم مساهمة أساسية في فهم وتفسير الموقف من الموت عند الجماعة الفلسطينية كمحدد لطبيعة حضورها وشكل تحققها في الوجود. وتعتبر هذه النقطة في صلتها بالسياق النصي والتاريخي الذي تطورت فيه، محور البنية الدالة لخطاب كنفاني ككل، وهو ما من شأنه أن يعزز من أهمية دراسة منظور كنفاني الشخصي والنصي للموت إذا ما كان بالإمكان فصلهما للتميز ودراسة سيرة الفاعل وعناصرها أيضاً.

■

بيد أنه إذا كان عالم المنفي والاغتراب والبؤس وفرضيات الموت المختلفة هي معطيات الواقع، فإن الكتابة عند كنفاني قد كانت تعبيراً وفعلاً وشكلاً جمالياً وفكرياً للمقاومة، مدعمة بمستويات عدة من السلوك.

وفي مقاومة كنفاني وتعبيره عن الروح بالكتابة، لم يكن يكتب في «درجة الصفر» لأنه مولود «في درجة الغليان». لقد كتب كنفاني في زمن أزمة شاملة كانت تعيشها الجماعة الفلسطينية، وفترات الأزمات حسب غولدمان «ملائمة لميلاد أعمال فنية كبيرة، بنتيجة لتعدد المعضلات، والتجارب التي تطرحها ونتيجة الانفساح الواسع أمام الأفق العاطفي والثقافي.

وفي فعل الكتابة ظل كنفاني في حالة صيرورة دائبة، وقد مارس بكتاباته المتنوعة ارتجالات خلاقة في طريقه للعثور على طابعه الخاص، الذي سرعان ما بلوره، وظل دائم البحث عن الأشكال التعبيرية الأنسب في عقل الواقع ومتغيراته، وكان الشكل عنده يتواءم مع المضمون على نحو مرهف وحساس ورشيق. يقول محمود درويش «كان كنفاني يعرف لماذا يكتب؟ ولمن يكتب؟ ويعرف أن قيمة هاتين المسألتين مشروطة لإنتاج الفن بإتقان المسألة الأخرى كيف يكتب؟ وبإتقانه الكتابة وبخصوصيته الفنية وطريقة توظيفه للجمال كان مؤثراً وفعالاً، ولأنه عاش قضية الكتابة كهاجس فإن هذا ما جعله قادراً على التطور الدائم وحياً إلى هذا الحد».

وكانت فلسطين «كقضية قائمة بذاتها وكوقائع إنسانية شخصية ثم كرمز إنساني للبؤس تمثل العالم برمته في قصصه» ويضيف كنفاني إن «القصص التي كتبها عن فلسطين ترتبط بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وبخيط رفيع أو متين بتجاربه الشخصية في الحياة، وإن التأثير الأكبر فيها يرجع إلى الواقع نفسه، ومن واقع كان يصدمه بقوة استقى كافة أبطاله. لقد كانوا من المخيم وليس من خارجه، ولم يخترعهم

لأسباب فنية أدبية » .

ويشير كنفاني إلى أن « مراقبته للواقع، وكتابته عنه قادته إلى التحليل السليم، رغم أن نصوصه نفسها تفتقر إلى التحليل » . ويقول بأنه « قد عبر عن الواقع كما يفهمه دون تحليل » . بينما « يعتبر نفسه ككاتب أكثر تطوراً وتقدماً منه كسياسي في [مقاربته] للواقع » .

ويقرأ إحسان عباس، في علاقة نص كنفاني بواقعة قيامها « على تدرج واع نحو واقعية صلبة إلى درجة يعتذر فيها الفصل أحياناً بين الواقع التاريخي والواقع الفني » . غير أنه يشير إلى أن الأمر « لم يكن ترتيباً لعناصر الواقع بل خلقاً جديداً له كما يراه الكاتب أو يريد أن يراه » .

ومنذ البداية كان كنفاني وثوقاً وصارماً، في اعتقاده بفاعلية الكتابة وبقائها بجدارتها « وأن تشق طريقها إن استطاعت (. . .) وتهتدي إلى أوله بنفسها دون شفاعة أو وساطة » .

وفيما تمثل كتاباته القصصية والروائية حالة قطيعة مع الإرث الفلسطيني الذي سبقها، وبينما كانت هذه القطيعة بدورها تؤسس « لأن تاريخ تبلور النثر الفلسطيني الجديد يبدأ مع كنفاني » .فقد كانت تعطي في الآن نفسه مكانة مرموقة للنثر بشكله القصصي والروائي في ثقافة أعلت دائماً من شأن الشعر والنظم، اللذين احتكرا أشكال القول والتعبير فيها، ويعتبر هذا الأمر من بين إنجازات حققها نثر قصصي روائي حديث يرتبط حصراً وعيناً بخطاب كنفاني وتجربته .

وبيقظة لا تدع أي مجال أو متسع أمام الوعي سوى اختيار تغير الواقع القائم مستمداً قوة التغير من بؤس الواقع نفسه وإحالات الذاكرة، قامت فاعلية خطاب كنفاني، وحسب رولان بارت فإن أصالة الأدب هي التي « تحقق اتصالاً عاطفياً مع الجماعة، وذلك هو الاستعداد العميق الذي يملكه الأدب » .

لقد مكنت أصالة الرؤية والإدراك والحس والبصيرة، خطاب كنفاني من أن يرسم أو يبشر في النص بأفق الحركة التاريخية واختياراتها مع، أو قبل، أن تعلن الجماعة عن وصولها الدرامي لذلك في حقل الواقع . وفي حين لم يكف منطقه النقدي عن العمل وتحذير الجماعة من نفسها ومن العالم سواء في الماضي أو الراهن ونقد ذاكرتها، فقد كان « يحيي ذاكرة الفلسطيني كي تصبح مكاناً للمستقبل » .

لقد كان انفعال كنفاني بحالة المنفى الفلسطيني قوياً، وقد عبر عن انفعاله هذا في كل المستويات الممكنة، وقبل بلوغه الموت كان قد بلغ ذروة سعادته « ليس لأنه يعتبر البديل، ولكن لأنه عرف بأن الفلسطينيين يسيرون في طريق لا بديل عنه » . وأنهم قد « وصلوا إلى نقطة حاسمة، صار فيها الانسحاب أصعب من مواجهة التحدي » .

في هذا النحو كتب كنفاني كي « يصير شيئاً آخر » كما يرى جيل دولوز الكتابة، وكانت الكتابة هنا –كما يقول دولوز أيضاً– « خط هروب ولكن ليس من الحياة إلى المتخيل والفن، بل هروب يتجه لإنتاج واقع، وإبداع حياة، والعثور على سلاح، ورفع الحياة إلى مصاف حالة من القوة غير الشخصية، فيما الكاتب « يحمل تعبيراً جماعياً ليس عائداً إلى التاريخ الأدبي بل إنه يصون حقوق شعب قادم وصيرورة إنسانية » .

البنية الدالة للخطاب :

تحيلنا قراءة نصوص كنفاني للوقوف إزاء البنية الدالة للخطاب من حيث هي « وحدة العمل ومعناه وطابعه الجمالي الخاص »، –التي تتشكل من عنصرين –فعليين، لكل منهما صيرورة وتاريخ وأطراف

ورموز وسياق ووعي وتصورات هما: فعل الخروج الذي أفضى إلى المنفى، وفعل المقاومة الذي تبلور بقوة المنفى محولاً.

وتحكم هذين الفعلين علاقة جدلية إلى أقصى حد، مبنية على الاستيلاء، حيث فعل المقاومة يولد من تداعيات فعل الخروج، في حين كان انهيار الجماعة ومقاومتها في المجابهة، قد أسهم بدوره في التأسيس لفعل الخروج.

إن فكرة التبنين هنا، أي ولادة البنيات من أصلاب بعضها البعض، ومبدأ المفارقة، وارتباط الولادات الجديدة، للوعي. والجماعات «بالعذابات التي لا تطاق»، بلغة جيل دولوز وفيلكس غوتاري تجد أحد أهم تجلياتها ونماذجها الخصبة والدرامية داخل حقل تجربة المنفى الفلسطيني المعاصرة.

على أن قراءة فعلا الخروج والمقاومة فهماً وتفسيراً لترتبط حكماً بمعطى الحصار، بوصفه واقعة مؤطرة للوجود التاريخي الفلسطيني المعاصر على مدار العقود الخمسة الأخيرة بالتحديد، وبوصفه مبنياً بكثافة في الواقع وفي الذهن الجماعي الفلسطيني.

في هذا السياق، فقد تشكل فعل الخروج الذي أفضى إلى المنفى، بنتيجة ثلاثة عناصر تمثلت في: قوة الآخر / الخصم وعنفه، المزودان بإرادة جماعية متخيلة وخلاقة سياسياً، توفر لها سياقاً موضوعياً مساعداً، وفي انهيار الجماعة الفلسطينية ودفاعاتها في المحافظة على موطنها وعلى ذاتها فيه، وأخيراً في: طبيعة ونتائج تدخل أبنية المحيط العربي السياسية في الصراع، حيث ساهمت هذه الأبنية في هزيمة الجماعة الفلسطينية وشاركتها الهزيمة في آن، باعتبار أنها معنية و مستهدفة في الصراع أيضاً، وقد تواصلت هذه العناصر وتجددت فاعليتها داخل المسرح التاريخي للصراع.

وبينما صاغ الآخر -الخصم، واقعاً قوياً في المجال المكاني الفلسطيني، فقد تفاقم وتعقد دور أبنية المحيط العربي أثناء حقبة المنفى في تقرير أقدار الجماعة الفلسطينية، في حين صار الفلسطينيون يعيشون المنفى كحالة ومصير جماعي هزت وجودهم في كل أبعاده ومستوياته.

ومنذ عام ١٩٤٨، تعيش الجماعة الفلسطينية العلاقة مع موطنها الأول كعلاقة فقدان، ليس لعنصر أو مقوم مكون للذات الجماعية والوعي والصيرورة فحسب، بل كحاضن تاريخي أزلي ووجودي لها أيضاً، وفي تواريخ لاحقة ستعيش ذات الجماعة الرهانات على استعادة المفقود، كفقد جديد، مادي ومعنوي لكل المجال المكاني الفلسطيني.

وعلى أساس «الفقد» كمعطى وإحساس، تمحور الوعي الجماعي الفلسطيني في تجربة منفى كانت حصاراته وضغوطاته وإكراهاته، ترغم البقاء الفلسطيني نحو صياغة رؤية وموقف جديد للحضور في العالم، وفي كنف هذه الحالة انبثق فعل المقاومة التي اشتغلت في صياغته قوى الجماعة، وفي هذا المستوى كانت قوة الثقافة والمخيال أساسية وتأسيسية في بلورة مقاومة جماعية لجماعة كانت تشهد إعادة إنتاج لذاتها، ووعيها، وفاعليتها، ولا زالت تواصل ذلك رغم تعثرها في تحقيق مشروعها التاريخي الصعب المتمحور حول استعادة مكانها والعودة إليه.

وستعتمد عملية تحليل الخطاب، على أساس عناصر بنيته الدالة، النصوص كوحدات للتحليل، ولأن الدلالة فيها كانت عابرة للنص الواحد وممتدة داخل المجال النصي للخطاب، فإن البحث عن الدلالة سيجعل النصوص السابقة واللاحقة للنص الذي سيكون قيد القراءة مجالاً لبحثها أيضاً.

وفي تعاملها مع النصوص تمثلت الدراسة قول رولان بارت الذي يرى «الفن كنسق متكامل، ليس فيه

وحدة ضائعة أياً كانت طويلة أو هزيلة أو متينة، وكذلك الخيط الذي يربطها بأحد مستويات التاريخ».

ونظراً لكثافة وحساسية علاقة التزامن بين «النص وعالمه»، فإن الدراسة تتعامل مع تحليل النصوص الأساسية للخطاب في تتابعها الزمني كمعطى تفرضه طبيعة هذه العلاقة.

وحيث أن التحليل مشغول (بالتماثل الدال) بين بنية وعي الخطاب وبنية وعي الواقع، فإنه يتلافى البحث عن تطابقات حرفية بين مضامين النص ومضامين الواقع، طالما كانت العلاقة الأساسية بينهما على غرار ما يقول لوسيان غولدمان «لا تهم مضمون هذين القطاعين، وإنما تهم فقط البنى العقلية أو ما يمكن تسميته البنى المقولية، التي تنظم في الوقت نفسه الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية معينة، والعالم الخيالي الذي يخلقه الكاتب». إن هذا الإيضاح يكتسب أهمية بالغة، بينما تدخل الدراسة «مجال التفاوت» حسب تعبير ميشال فوكو، بين النص الأول ونصها الذي ستبنيه «مما هو مقال بشكل صامت في الخطاب».

فعل الخروج:

يقوم بناء النصوص وخطابها هنا على خلفية «فعل الخروج» ومساره، باعتباره الفعل الذي حول الجماعة في السياق الذي جاء فيه، من حال إلى حال، ومن الإقامة في الوطن إلى التشرد في المنفى، وبقراءة خطاب كنفاني من منظور فعل الخروج ونصوصه سيبدو باقي الخطاب وكأنه تداعيات لهذا الفعل في تطوره وتراكمه وتحولاته.

وداخل هذه البنية النصية، التي تشكل (أرض البرتقال الحزين، عائد إلى حيفا، ما تبقى لكم، العروس) نصوصها الأساسية، تحضر العناصر الثلاثة المؤسسة لفعل الخروج: الآخر الخصم، وأبنية المحيط العربي وأشكال تداخلها، وموقف الجماعة الفلسطينية إزاء التحديات التي واجهتها.

غير أن حجم التواجد النصي لهذه العناصر يختلف، إذ أن الآخر / الخصم يحضر من حيث هو معطى: أي كعدو وكخطر وكتهديد شامل للجماعة الفلسطينية دون أن يبدي النص انشغالاً بتفصيلاته، في حين تحتل أبنية المحيط العربي مكانة أساسية «دالة» في النصوص، تشير للهوية السلبية لدورها القائم على «الختلان والتجريد والتواطؤ والمشاركة في الهزيمة أيضاً»، كما تدل على ذلك نصوص (العروس، أرض البرتقال الحزين، ورقة من الطيرة، والسلاح المحرم)، وهو دور سيتفاقم فيما بعد كما تكشف في ذلك نصوص» (أبعد من الحدود، رجال في الشمس)، عندما سيصبح المحيط العربي هو «مجال المنفى الفلسطيني»، ومقرراً أساسياً في تحديد أقدار الجماعة المنفية وتحولاتها، أما موقف الجماعة الفلسطينية وتطوراته فيحتل المساحة النصية الأكبر في مجمل خطاب وشى منذ البداية بقوة نقد ذاتي نادرة وصارمة، ولكل ما هو بنيوي في صيرورة المنفى، وكانت هذه القوة تتطاول مع تفاقم المنفى، حتى شكلت إدانة كبرى لسلوك الجماعة إزاء التهديد الذي استهدفها واستهدف موطنها.

إن هذا التصنيف الأولي ذا الطابع الكمي للنصوص والمبني على أساس العناصر الثلاثة السابقة لهو تصنيف هام ودال، دون أن يملي ذلك ترتيباً آلياً لقوة هذه العناصر التي تمخض عن اشتغالها وتصادمها تبلور المنفى الفلسطيني، وظلت تشتغل طوال حقبة المنفى و ما شهدته من تحولات في المسرح التاريخي إياه.

غير أن اهتمام الخطاب الأساسي اتجه لنقد وتجاوز الخلل التاريخي في رد الجماعة الفلسطينية ومحيطها

المستهدف بدوره على التحدي والتهديد الذي مثله الآخر الخصم بالتحديد، لذلك فإن تناول موقف الجماعة الفلسطينية وتحولاته (في الخطاب) يجري دائماً في صلته بالعنصرين الآخرين (الآخر / الخصم، وقوى المنفى)، وسياق اشتغالهما في التاريخ.

ويتعامل النص هنا مع المنفى، كنتيجة فورية وصادمة لفعل الخروج في حين كان التجريد هو الوجه الآخر لهذا الفعل، تجريد الجماعة من مكانها وتجردها منه، وتجريدها وتجردها من رموزها وحياتها المعتادة ومن رؤيتها للذات والعالم وللموطن، ومن تطامنها.

ومن هنا فإن دلالة الاختفاء الواقعي والحسي للموطن والماضي والذكريات والرموز، و « السعادة والبيت والشهداء »، « وبرتقالاً يموت إذا تغيرت اليد التي تتعهده بالماء »، هي ما يحيل إليه النص دون تأويل، في حين لم يكن فعل الخروج لا نصياً ولا تاريخياً يتلو دفاعاً جماعياً وجودياً صارماً، استنفذ قوى الجماعة وطاقاتها على المقاومة، كما لا يأتي وكأنه الخيار الوحيد الذي أفضت إليه نتيجة الصراع والمجابهة، بمقدار ما كان تعبيراً جنونياً وعجولاً عن انهيار جماعي، نصوص: (أرض البرتقال الحزين، وعائد إلى حيفا خصوصاً)، أفضى إلى فجيعة تاريخية كبرى، كانت نتيجة الانبتات والعبور فيها من الموطن نحو مكان ما، أو حدود ما، تعني أن تصير الجماعة لاجئة، وبينما لا نعثر على الموطن في النص إلا في حالة اختفاء، فإن المنفى والفجيعة تأتي على هيئة اندلاع، تخطت الجماعة في الاتجاه إليه البقاء والدفاع والمقاومة وجداراتها.

وحتى هذه اللحظة، لم تكن الإحالة في مجابهة الواقع عند المنفيين كما يبينهم النص إحالة داخلية، بل كانت تتجه نحو القدر بمعنى « الله » وتراهن على عودات وشيكة « في أعقاب الجيوش الظافرة ». جيوش عادت بدورها مكسورة ومهزومة ومغدورة، وأسهمت هزيمتها في تحول (المنقذين) إلى صفوف الخاسرين، بينما كانت الجماعة المنفية وموطنها هي موضوع الخسارة والشاهد عليها في آن، ورغم ذلك ظل العجز الداخلي يجدد رهانه على شيء ما أو طرف يقع خارج القوى الذاتية الفلسطينية ، ولكن و في كل مرة لم يتجرع الفلسطينيون جراء ذلك سوى الخيبات.

وتبدو علاقة الجماعة هنا مع القدر في بعديه التاريخي والماورائي معاً، على هيئة استسلام، فيما القدرة الأساسية الفاعلة لديها في المجابهة هي قدرتها على الانهيار أمام القدر في بعديه، وباستسلامها للقدر التاريخي كانت بنيتها الوجودية في الأرض تتخلع، بينما صار وعيها يرى التخلع ممتداً حتى السماوات العلا « . .لم أعد أشك في أن الله الذي عرفناه في فلسطين قد خرج منها هو الآخر، وأنه لاجئ في حيث لا أدري غير قادر على حل مشاكل نفسه ».

هنا نجد أن ما كان يجري على الأرض يصل لحد زعزعة الثقة في السماء، حيث يبدو « الله » الذي هو مستقر الإحالة لجماعة مؤمنة، وذات ثقافة قدرية، ليس متخلياً عن جماعة تخلت عن نفسها فقط – وهذا طبيعي حسب منطق الله الذي تعرفه الجماعة جيداً – بل إنه لمتصور هنا كشريد مثلها.

وبينما انكسرت حالات المقاومة والدفاع التي انبثقت من الجماعة، وقامت على فهم ثقافي خلاق للقدر في بعديه (التاريخي والماورائي)، كما تشير لذلك نصوص (المدفع، ورقة من الطيرة، ورقة من يافا، عن الرجال والبنادق، العروس، والبطل الغائب في منصف أيار،رجال في الشمس، عائد إلى حيفا، ما تبقى لكم)، وفشلت هذه الحالات في محورة قوى الجماعة وتحويلها نحو أفق المقاومة المنظمة والممتدة، فقد نجح الاشتغال السلبي لجوانب ثقافية معينة عند الجماعة الفلسطينية في مجابهة القدر، بشكل

أفضى إلى استسلامها للقدر وللرهانات الخاسرة معاً.

ويتعلق الأمر تحديداً بموقف الجماعة من الموت، أو المصير الذي ينطوي عليه اختيارها للمقاومة في المجابهة والصراع، باعتبار أن المقاومة والموت هي «قدر» بكل المعاني، بمقدار ما هي استحقاق محدد للمصائر وماهيات البقاء في الوجود.

وفي صراع الجماعة الفلسطينية مع الآخر /الخصم، أقام الموت كمعنى حرفي أو مجازي، والغياب كواقعة وكتهديد، حقيقي ومعنوي، فردي وجماعي، وكانت درجة هذا التهديد ترتفع إلى أقصى حد، طالما كان الاختيار يتجه نحو البقاء في المكان والمقاومة.

وعلى الجانب الآخر كانت «فرصة الحياة» الوحيدة المتاحة تجنباً لموت ماثل أو ممكن، وفي أحسن الاحتمالات إقصاء البشر عن التواصل الطبيعي لحياتهم في مكانهم الأول، متوفرة من خلال (ثغرة الخروج)، نحو المنفى والغياب، وهي ثغرة تركت مشرعة بعناية في استراتيجية الصراع التي توخاها الخصم وحصار الموت الذي تضمنها في ميادين المجابهة.

وتعتبر أطروحة الحصار إحدى أهم الأطروحات الأساسية القادرة على إعطاء فهم وتفسير جوهري وعميق للصراع القائم بين الجماعة الفلسطينية وخصمها، وتجد هذه الأطروحة صداها الواسع في بنى كلا الجماعتين الذهنية والنصية أيضاً، حيث الحصار عندهما يمثل مركز الاستقطاب النفسي والذهني والثقافي والتاريخي، وإن كانت ذاكرة الحصار الفلسطينية أكثر حداثة من مثيلتها اليهودية.

وفي الواقع فان صيرورة كلاً من الجماعتين في التاريخ وحالة الصراع القائمة بينهما حالياً تزود هذه الأطروحة بنماذج تحليلية هامة لقراءة التصورات والمواقف والتحولات والتعبيرات من خلال مفهوم الحصار.

والملاحظة الأساسية التي يمكن استنتاجها هي وجود موقفين مختلفين عند كلا الجماعتين من حالة الحصار، يتحددان بطبيعة هذه الحالة، ويشيران لكيفيات تعاطي واشتغال مختلفة للوعي والثقافة ونظم الإدراك والصيرورات عند كليهما.

ففي حين يمثل الغيتو كحصار رمزاً للانطواء والخنوع، والدهاء الكامن في التركيبة اليهودية، وهو دهاء عمل بدأب من أجل إيجاد ثغرة في هذا الحصار، وفي أغلب الحالات التي تمكن فيها اليهود من فتح ثغرة ما في حصار الغيتو، أو قيض لهم محيطهم هذه الإمكانية سواء كانت هذه الثغرة عقائدية أو سياسية أو ثقافية أو اجتماعية منفتحة وإدماجية، كان اليهود يبدون طاقات جبارة على المقاومة، ويحاولون بدأب كبير خلق حالة من الحضور والسيطرة القوية من خلال الثغرة.

وتمثل الثغرة التي أحدثها نشوء الدولة القومية الحديثة في أوروبا تحديداً ، وقيم الإدماج التي قامت عليها، والسياق الذي جاءت فيه وتطورت من خلاله أحدث ثغرة ذات مغزى تاريخي كبير في جدار الغيتو، تمكنت من خلالها الجماعة اليهودية من تحقيق أوسع وأعقد عملية اختراق متخيلة، حولت فيها الأسطورة إلى أمر واقع عبر بناء إسرائيل ولو كغيتو كبير وأخضعت خلالها عملياً ورمزياً، شعوباً وجماعات سواء كان لها سوابق اضطهاد لليهود أو لم يكن.

ومقابل ذلك فإن قراءة التاريخ الفلسطيني القديم والحديث، تحيل إلى ربط الطاقات الخلاقة في المقاومة والحضور، بوجود حالة حصار شامل، في حين ارتبط انهيارها وضعفها بحالات حصار انطوت على ثغرة ما.

وفي حالة الصراع القائمة، تجنبت الحركة الصهيونية ثم إسرائيل، تحقيق حالة حصار شامل في مختلف

مستويات الصراع مع الجماعة الفلسطينية وقوى محيطها، وكان الحصار بثغرة أحد المبادئ الأساسية في استراتيجيتها، وهو مبدأ أثبت فاعليته ونجاعته في ميادين المجابهة، وفقط، في حالات نادرة ومحسوبة ودالة كانت تنتهج مبدأ الحصار الشامل.

على أن قراءة الجماعتين من خلال أطروحة الحصار، لا يجعل من هذه الأطروحة قانوناً صارماً، بمقدار ما هي معطى يتخذ في التاريخ شكلاً لقانون عام يتسع لاستثناءات بالطبع، لكنه يبقى ذا صلاحية جوهرية كبيرة في تفسير وفهم بنى الوعي والثقافة عند كليهما.

ويمثل هذا العنصر (الثغرة في جدار الحصار) أحد أكثر عناصر استراتيجية الخصم مكراً ودهاء المبنية على توظيف عميق للمعرفة بالآخر، وقد كان للثغرة كعنصر وآلية اساسية في ميادين الصراع، معادلها النصي المثير في الخطاب.

وفي المجابهة الكبرى بين الفلسطينيين وخصمهم عامي ١٩٤٧ - ١٩٤٨، كان الممر إلى المنفى والغياب، هو الثغرة التي تركها الخصم في حصار الموت القائم، ومن هذه الثغرة انسربت أغلبية الجماعة الفلسطينية، ومعها إرادة المقاومة، وقيم الدفاع وتصورها القائم للذات والمكان، بحثاً عن فرصة حياة لم تتوفر إلاّ بالخروج من دائرة الموت التي كانت ماثلة في مجال حصار.

وتعطي نصوص «الخروج» تعبيراً مثيراً لهذا التفسير، حيث أن الخروج الفلسطيني الذي مورس جماعياً داخل حالة تهديد وحصار تتضمن الموت، سار دونما أية إعاقة أو تهديد عرضي أو صحوة تعرقله، في حين كان البقاء الفلسطيني المقاوم، نصوص (المدفع، منتصف أيار، عن الرجال والبنادق، والبطل الغائب في رجال في الشمس، وعائد إلى حيفا، وما تبقى لكن)، أو اختيار البقاء كمقاومة مثل نص: (شيء لا يذهب)، أو محاولات العودة لمقاومات اندحرت مثل نص: (العروس)، تقف إزاء الموت كمصير غالباً، وليس كإمكانية أو فرضية أو تهديد محتمل ووارد فقط.

ويؤيد التاريخ المثال التطبيقي الذي تحمله نصوص الخطاب لعلاقة الموقف من الموت عند الجماعة الفلسطينية بحالة الحصار وطبيعتها، إذ قام هذا الموقف على اختيار «الهرب بدل الموت»، طالما كانت هناك ثغرة في الحصار، وسوف تلقى أطروحة الحصار كمفسر لطبيعة الموقف من مسألة تتحدد بها هوية وجود ومصير، دعماً إضافياً لمنطقها عند قراءة التحولات في الموقف من الموت والغياب في علاقته بطبيعة الحصار، وهو ما كان يعني في العمق عودة اشتغال الجوانب الخلاقة والأصلية في بنية الوعي والثقافة الفلسطينية، أو إرغامها على الاشتغال بحكم الضرورات الوجودية، وبناء الموقف من الموت والحياة على أساس منطق المفارقة، والعلاقة الجدلية بين النقائض، وهو منطق موجود في ثقافة الجماعة المعيارية وفهمها للقدر، غير أنه لم يشتغل على نطاق جماعي تاريخي وحاسم في الحقبة المقصودة، وفي هذا المستوى فإن بناء الجماعة الفلسطينية للموت، عندما مارست فعل الخروج، كان بناءً ينسجم مع طبيعة موقفها منه، وهذا ما يجعل طبيعة هذا البناء ذرائعية بالأساس، لأنها تقوم على التبرير لموقف عرض على أنه الوحيد الممكن، في حين أن الواقع كان يتسع لخيارات أخرى أقل مأساوية، وأكثر بطولية وانسجاماً مع القيم المعيارية للجماعة ومع متطلبات الوجود عندما يتعرض إلى تهديد.

وقد كشفت بنية وعي الخروج، القائمة في أسسها على موقف محدد من موت متضمن في حالة حصار، عما يمكن تسميته بشوائب بنيوية في نظم الوعي والإدراك، لأن اليقظة الجماعية الفلسطينية والقدرة على التقدير والاستشراف، وبناء استراتيجية التحوط، تبدو معطلة هنا عن الاشتغال في لحظة

مصيرية .. «لم يكن يظن ذلك للحظة واحدة، إنه قريب من الموت قرب أنفه من الهواء لم يكن يظن ذلك قط، ولكنه كان قريباً دون أن يحسه أو يشمه، لم تكن عنده مقدرة شم الموت، كما كانت عنده قدرة إحساس الحياة، وقالوا له مرة أن هذا خطأ مهلك، وأن الحياة لا قيمة لها إن لم تكن واقفة قبالة الموت ولكنه لم يكن يبالي».

وتشير نصوص (البومة في غرفة بعيدة، شيء لا يذهب، إلى أن نعود، ورجال في الشمس) إلى أن الوعي الفلسطيني لم يكن قادراً على الاستجابة الفعالة للنذير والتحذير، وكان الإحساس الجماعي إزاء الكارثة وحجمها قابلاً للإرجاء إلى غد، يتلو حصول الكارثة وتحققها في الواقع وتجرعها، «.. بإمكانك أن تغادر، بإمكانك أن تهرب من حيفا، ولكنك في يوم سيأتي لا بد أن تصحو وتكتشف وتندم».

ويشكل التحذير من كارثة كان يسبقها النذير دائماً، أحد أهم العناصر التي قامت في كل النصوص الأساسية على الأقل، وفي بنية الخطاب ككل، إن التحذير يكاد هنا أن يكون نداءً.

ولئن لم يأت فعل الخروج نتيجة مجابهة شاملة خاضتها الجماعة ضد خصمها، وبنتيجة التحديات التي واجهتها، فقد جاء بأثر حالات مقاومة متميزة، أعطت نماذج تطبيقية تشي بوجود إرادة دفاع صارمة لا تنازل فيها، كان الموت فيها باسلاً إلى أقصى حد، ويأخذ شكلاً احتفالياً في «عالم يموت فيه الإنسان وهو يعض على بقية الأغنية الحلوة ثم يتمها هناك في ... السماء».

وكان اللقاء هنا مع المصير يجري كلقاء بين إرادة مهيبة وقدرها «شعر بأنها النهاية، نهاية تاق إليها طويلاً، وها هي تتقدم إليه بتؤدة، كم هو بشع الموت، وكم هو جميل أن يختار الإنسان القدر الذي يريد». وكان الموت فيها أيضاً شجاعاً «لم يكن يحارب إلاّ وهو واقف على قدميه وكأنه يلقي خطاباً». والنص شهادة من عبد القادر الحسيني قائد الجهاد في فلسطين، يصف فيه إبراهيم أبو دية أحد قادة الجهاد.

وتدعم دراسة نماذج الكفاح الفلسطيني في تاريخ الصراع، نماذج المقاومة التي يبنيها النص، والتي كانت تتطابق مع مصيرها بأقصى شكل تراجيدي ممكن، ويمثل عز الدّين القسام وعبد القادر الحسيني، الحالات المعيارية الكبرى في الذاكرة الجماعية على مثل هذا التطابق القائم على اختيار أصيل في حقل المقاومة حتى الموت.

بيد أن نماذج المقاومة هذه لم تستطع تحويل الجماعة وتوجيه طاقاتها نحو أفق مقاومة منظمة وممتدة، وقد ذوت حالاتها في رواية التاريخ والنص معاً كنسق متقطع من المقاومة، وانتهت إما شهيدة كما تقول نصوص: (عن الرجال والبنادق، المدفع، منتصف أيار، ورقة من الرملة)، أو شريدة كما تضمنت نصوص: (العروس، ورقة من الطيرة)، أو غائبة كما جاءت في نصوص: (البطل الغائب في رجال في الشمس، ما تبقى لكم، عائد إلى حيفا) وينطبق هذا الاستخلاص على الحقبة الأولى من المنفى الفلسطيني بالخصوص.

وتمثل مفارقة انكسار المقاومة ثم غيابها لحقبة، في مواجهة واقع توجد فيه كل دواعي تواصلها وتطورها، حيث التهديد يطال الكينونة والصيرورة والوجود، أحد أهم أسئلة التاريخ الفلسطيني المعاصر، التي تضع مقولات الوعي والحس الجماعي وبنية الثقافة والمعايير والقيم المشغلة لسلوك الجماعة محل فحص ونقد وتساؤل.

وكان الوجه الآخر لاندثار هذا النسق من المقاومة، هو مفاقمة انهيار الجماعة، وإمعانها في ممارسة فعل

الخروج، وهو ما يشترك في الإحالة إليه التاريخ والنص معاً، حيث أن انكسار المقاومة وتضاؤلها قد دفع بأغلبية الجماعة الفلسطينية لتجاوز اختيار آخر هو المقاومة بمجرد البقاء في مكانها الأول، وهو اختيار انتهجته أقلية أرادت أن يبقى لها (شيء لا يذهب) . وقد بين التاريخ اللاحق بأن هذا الاختيار الممكن، قد كان أهم الأشكال الدفاعية التي قامت بها فئة من الجماعة الفلسطينية ، تولدت منه أكثر ديناميات المقاومة الوجودية والثقافية وأعمقها أهمية ودهاءً، وكانت مساهمتها هي الأهم في زعزعة واقع الخصم وتصوراته واستراتيجيته .

ويقيم الخطاب ، فوارق دلالية هامة، بين ثلاث حالات تنمط المنفى الفلسطيني، كان لها ثلاث تركيبات نفسية وثلاثة مسارات وعي وتطور، تحددت بالإطار الزماني والمكاني لهذه الحالات، وهي: حالة الباقين المنفيين، وحالة المنفيين عن أرضهم، وحالة المنفيين في أرضهم.

ورغم أن هذه الحالات بمساراتها المختلفة قد وصلت إلى نقطة مشتركة واحدة وهي: إعادة إنتاج البقاء واختيار المقاومة، إلا أن مواقفها من السياق والعناصر المؤثرة في تطورها قد كانت متفاوتة ومختلفة أحياناً.

وتوازي الفوارق الدلالية في النص، الفوارق التي تقوم في الواقع بين هذه الحالات، وعلى هذا الأساس يمكن تصنيف نصوص الخطاب حيث تمثل نصوص: (شيء لا يذهب، وبرقوق نيسان، وهي رواية لم تكتمل، وغير معتمدة في المدونة)، تعبيراً عن الحالة الأولى، فيما تعبر نصوص : (رجال في الشمس، وكعك على الرصيف، والقميص المسروق، وأرض البرتقال الحزين، والصغير يذهب إلى المخيم، ولؤلؤة في الطريق عن الحالة الثالثة)، في حين تتعلق نصوص: (ما تبقى لكن، وعائد إلى حيفا) بالحالة الثالثة، غير أن الخطاب قد انشغل بصورة أساسية بحالتي المنفيين عن أرضهم والمنفيين في أرضهم.

وإذا كان الموقف الجماعي الفلسطيني من بنية الموت القائمة في ارتباطها بطبيعة الحصار .وتدخل ما يمكن وصفه بالشوائب البنيوية (غياب اليقظة والعجز في القدرة على التقدير والاستشراف، وكذا الأمر في مستوى الاستجابة الفعالة للتحذير والنذير)، إضافة إلى سياق المجابهة وقواها المناهضة للفلسطينيين وهي عناصر لا يمكن التقليل من شأن قوتها بأي حال من الأحوال قد أفضت بالجماعة إلى المنفى، بعد انكسار حالات مقاوماتها، وتجنبها إعادة إنتاج المقاومة في حينه، وتجاوزها لاختيار المقاومة بالبقاء، فإن أهم استنتاج يمكن التوصل إليه هنا هو أن بنية الوعي والثقافة الجماعية القائمة آنذاك، وأشكال تعاطيها مع الخطر والتحديات، أظهرت بأنها بنية قابلة للهزيمة والانكسار من جهة، وأنها بنية متطرفة في الخطاب والسلوك من جهة أخرى، سواء كان تطرفها إيجابياً وخلاقاً مثل نماذج مقاوماتها، أو كان سلبياً مثل واقع انهيارها وخروجها الذي أفضى بها إلى المنفى، وفي حين كان التطرف الإيجابي محدوداً ويعاني من الانقطاع فإن التطرف السلبي قد كان واسعاً جداً من حيث التأثير والنتائج وأكثر مأسسة وقدرة على المعاودة.

وتبين قراءة النماذج التعبيرية لهذه البنية في الواقع والنص الآن ولاحقاً، إلى أن اشتغال السلبي فيها أدى غالباً إن لم يكن دائماً إلى كارثة، بينما كان اشتغال الإيجابي يؤدي إلى حالة مقاومة وحضور حيوية وخصبة ولكنها عاثرة ومحبطة أيضاً. وقد تعلمت الجماعة الفلسطينية بقسوة ولا زالت ولكن بارتباك كبير، استبدال التطرف في إدراك العالم والتعاطي معه بنوع من الروح البناءة والاقتراب من (منطق المفارقة)، وهذا ما يجعل إعادة إنتاجها لبنية الوعي والثقافة وتحديد المواقف والاختبارات بضوء ذلك في

صيرورة دائمة ومتميزة يجبر عليها الواقع بقوة.

■

إلى هنا كانت جماعة قد جردت من مقوماتها ومكانتها، وصار (المخيم والمنفى) إطار حياتها الجديد بدل (الموطن والمنزل)، جماعة أضحت مفتتة ومعدمة ومأزومة ومتوترة وجودياً وتاريخياً، تواجه تحديات البقاء في قيد الحياة من أولى مستوياتها وحتى أكثر تعقيداً.

وقد اصطدم هذا البقاء على الفور حتى في بعده الإنساني المحض قبل أن يصبح ذا مضامين ثقافية - سياسية بقوة الآخر / الخصم وقوى المنفى.

وتعطي نصوص : (أرض البرتقال الحزين، ورقة من الطيرة، والقميص المسروق، ولؤلؤة في الطريق، وكعك على الرصيف، والصغير يذهب إلى المخيم) سياق البؤس والمهانة، الذي كانت تجري فيه مقاربات البقاء في قيد الحياة في المنفى، والاشتباك الإنساني مع منطق البقاء الدائم حيث «العالم يقف على رأسه و (لا) أحد يطالبه بالفضيلة، (و) سيبدو مضحكاً من يفعل ذلك. (وأن) تعيش كيفما اتفق وبأية وسيلة هو انتصار مرموق للفضيلة، وفي زمن الاشتباك يكون من مهمتك تحقيق الفضيلة الأولى، أي: أن تحتفظ بنفسك حياً، وفيما بعد ذلك يأتي ثانياً، ولأنك في اشتباك دائم مستمر فإنه لا يوجد ثانياً، أنت دائماً لا تنتهي من أولاً».

ويمثل نص «رجال في الشمس» ذروة الانخراط الفلسطيني «نصياً للبقاء في قيد الحياة في المنفى وفقاً لشروطه، وفي هذا النص ستواجه بنية وعي الخروج مفارقتها التراجيدية الكبرى الدالة ويتفكك المنطق الذي قام عليه هذا الوعي.

ويبني النص نماذج منفيين، مسحوقين، مستلبين، مبتوتين ومنبوذين، يتمحورون بقوة حول هدف «البقاء في قيد الحياة» ورهاناتها عبر التمادي في تداعيات وعي الخروج ومجاله.

وفي «رجال الشمس» يشتغل وعي الخروج ومنطقه بشكل نموذجي، حيث الرغبة في الحياة هدف في حد ذاتها، ولذلك يتوغل المنفيون في الإطار الزماني والمكاني للمنفى بخضوع، مزودين بقوة عجزهم الكلي وغياب الإرادة الخلاقة في مجابهة القدر، باستثناء إرادة البقاء من خلال الفرصة الممكنة، وتأسيس حياة جديدة في حالة قطيعة مع كل أشكال الحضور والتحقق التي كان يألفها الفلسطينيون قبل نفيهم، حياة ليس فيها فكرة كبيرة أو ذات مغزى كبير يتجاوز البقاء.

وحيال بنية الموت التي قامت في مسار «رجال في الشمس»، كان الاستسلام للقدر مريعاً وبائساً، ولم يكن من وظيفة للنذير الذي يقوم رمزياً في النص من خلال «الطائر الأسود الذي يحوم وحيداً على غير هدى»، وحسياً في «عبثاً الصحراء في كل مكان»، وواقعياً في خيانة المهرب للمنفي على الحدود الأردنية - العراقية وفي عشرات القصص عن مقتل منفيين«ماتوا من فرط ما تاقوا إلى العيش »(؟؟؟...) إما افتراساً أو عطشاً أو لخيانة المهربين لهم، ويسير النذير نحو التحول إلى تجربة كارثة عند نزولهم الأول إلى الخزان في نقطة الحدود العراقية مع «الكويت»، ويصبح كارثة حقيقية عند نزولهم الثاني والأبدي عند نقطة حدود «الكويت» مع العراق.

إن النذير هنا الذي كرر نذيراً هناك لم يكن له من وظيفة ، سوى مفاقمة دلالة الإدانة لسلوك المنفيين، فيما تغيب اليقظة تماماً، ويظل حصول الكارثة شرطاً للتأكد منها. أما «الخزان» فقد كان «الثغرة» التي قامت في جدار حصار المنفى ، بينما يؤكد الموت هنا مقولة المخيال المتطرف عند الجماعة الفلسطينية في

الاتجاهين.

ويقول سامي اليوسف إن «حركة منفي رجال في الشمس تحددت بفعل الطاقة المأساوية الماثلة في خلفيتهم، فقد ساروا نحو حتفهم محكومين بشرطهم الخارجي من جهة، وبالخلل الذي يحمله كل منهم في كيانه من جهة أخرى، وكلا الأمرين (الشرط والخلل) هما من صنع الخلفية التاريخية المهزومة.» أي أن الإحالة هنا تجد مستقرها في جذور وصيرورة فعل الخروج، ولذات الأمر تفضي قراءة سامي سويدان حيث الموت الفلسطيني في النص ليس إلاً «نتيجة عجز بنيوي لا يقوم فقط على الوضع المكاني – الزماني الذي تم فيه، بل يأتي كذلك امتداداً لذلك العجز التاريخي في مواجهة العدو».

وحسب سامي اليوسف فإن غياب الصراع (صراع المنفيين مع قدرهم) قد كان في (رجال في الشمس) هو «المعنى والماهية، وهذا الغياب يدين منفيين بغير إرادة، لذلك فإن الخلل التراجيدي هنا والناجم عن التقاعس والانصياع، والذي كانت العطالة فيه هي القدر والمصير والكارثة، ليس خللاً وجودياً أو ماورائياً، بل هو خلل تاريخي تبدى في العجز حيال الواقع الذي هربوا منه، والعجز عن التحكم في المصير».

وبإفضاء نص «رجال في الشمس» إلى الموت كحد أقصى ونهائي للفناء والغياب والتلاشي، الموت بما هو مصير مادي أو رمزي، واقعي أو نصي، كان وعي الخروج وفعله يصل إلى مفارقته التراجيدية الكبرى، لأن فعلاً قام على اختيار البقاء بأي ثمن، وتجنب الموت، توصل أخيراً إلى الموت والتلاشي كمصير وإمكانية وأفق يخيم في المنفى، وقد جرى العبور الفلسطيني نحو هذه النتيجة بعد تجرع الجماعة لكارثة تاريخية شاملة (؟؟؟). نمذجتها نصوص كنفاني في الأدب.

وبينما كانت إمكانية الخروج نحو المنفى هي «الثغرة» التي قامت في حصار المجابهة مع الآخر، والتي غادرت منها أغلبية الجماعة نحو فرصة البقاء في الحياة، فإن «الخزان» قد كان «الثغرة» التي قامت في حصار المنفى المتداعي عن حصار المجابهة، ومن هذه الثغرة تسلل المنفيون الفلسطينيون بحثاً عن «حياة» بيد أنة كان تسللاً قادهم إلى الموت.

وهنا تكمن مأساوية المنفى وقوته وعبقريته في آن، أي في إغلاقه لثغرات الحصار بالموت والغياب، وليس بإمكانية الحياة والبقاء، وفي هذا الإغلاق بالتحديد يقيم جذر التحولات النصية والتاريخية في الموقف الفلسطيني حيال المنفى، ومسألة الوجود الكبرى، حيث أن تردد الجماعة في مجال امتد بين حدين من الموت والغياب، أقامت بينهما كارثة وأطرتها حالة حصار، هو الذي استنفر الجماعة وقواها لإعادة إنتاج نفسها دائماً، وفي حين لم يكن المنفى متواطئاً مع رغبة الجماعة الفلسطينية في الحياة والبقاء، فقد كان حقلاً للمعاناة والمكابدة، أحالت وعي المنفيين للعودة والبحث عن الصمود والمقاومة وعن تمجيد لحظة الموت ذاتها التي فر منها المنفي في حينه.

ويأتي التمجيد هنا على لسان منفي من «رجال في الشمس» عند شط العرب خلال استذكاره لنموذج بطل مقاوم «لا شك أنك ذو حظوة عند الله حين جعلك تموت قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود (...) ليلة واحدة فقط يا الله (...) أتوجد نعمة إلهية أكبر من هذه، صحيح أن الرجال كانوا مشغولين عن دفنك وعن إكرامك ولكنك على أية حال بقيت هناك (...) وفرت على نفسك الذل والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار، ترى لو عشت، لو أغرقك الفقر كما أغرقني هل كنت ستفعل ما أفعل الآن (...) أكنت تقبل أن تحمل سنيك كلها على كتفيك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت كي تجد لقمة خبز؟».

غير أنه وفي صلب فعل الخروج و وعيه، الذي تدخل في تاريخ سابق كسبب بنيوي في إنتاج المنفى الفلسطيني، كانت تتشكل عناصر وعي مناهض، تطورت في سياق المنفى بشكل كان يتناسب مع تبلور الحصار واكتماله.

وكان هذا الوعي يتجه لاختيار «موت دال»، تشكل «دعوة لا تمت قبل أن تكون نداً» جوهره، وتؤسس لفكرة المقاومة التي ستصبح اختياراً جماعياً ومشروعاً في تاريخ وشيك لاحق، وقد كان إطار وجود الجماعة الفلسطينية، واستحقاقاته ومتطلباته يكره الإرادة حرفياً على انتهاج هذا الاختيار طريقاً للبقاء والحضور في الحياة والعالم، أي أن الإرادة هنا كقوة جبارة غامضة تقرأ في علاقتها بإكراهات عديدة مستمدة من الواقع الوجودي والتاريخي، ولا يجري ربطها بمنظومة من القيم الأخلاقية – الوجودية النبيلة فقط أو بيقظة هذه القيم في مرحلة معينة.

وفي مجرى تطور هذه الصيرورة، كان تغيير الموقف الفلسطيني من بنية الموت والتلاشي والغياب القائمة، هو نقطة التحول الكبرى التي ستحول بدورها، عالم البؤس الفلسطيني، وتستولد منه وازع المقاومة وضروراتها، أي : إن لهذا التحول مساراً وسياقاً نصياً وتاريخياً.

وقد تحركت عناصر الوعي الجديد، المناهض لوعي الخروج والمتكون في صلبه نصياً في بعدي الماضي الحاضر، وتحددت هذه العناصر بصورة أساسية بماهية هذين البعدين، وكانت حركتها ذات طبيعة ناقدة، وتأثرت بقوة بمقتضيات ومتطلبات وشروط الوجود، قبل أن تنقل مركز الرؤية والتحقق الجماعي نحو البعد الثالث، أي: المستقبل. والمستقبل لا يرد هنا باعتباره مدى زمني منظور فقط، بل مدى يكاد يكون فورياً، ومن حيث هو المجال الوحيد الممكن للتعويض عن الخيبات وتعديل الواقع والعالم، وإعادة إنتاج الذات الجماعية بشكل أصيل، والتعبير عنها في مستويات التاريخ المختلفة.

وتعتبر هذه العملية، أي نقل مركز الرؤية الجماعية إلى المستقبل، على النحو الذي جرت فيه، والكثافة التي عرفتها، لحظة متميزة لوعي ومخيال جماعي مبني على التمركز في الماضي والانشداد إليه. ومن مخزون ماضيه كان يستقي ويستمد نماذجه ومرجعيات القياس للحاضر والمتخيل في المستقبل، حتى أن نموذج الجماعة المستقبلي مشدود بضراوة إلى مركزية الماضي. وتصون هذه الطريقة في الرؤية والتفكير بنية وعي وثقافة متمأسسة عبر التاريخ، وتدين هذه اللحظة المتميزة والخلاقة إلى إرغامات تجربة الصراع والمنفى وزعزعتها لأبنية الوعي والثقافة والإدراك وتهديداتها للوجود الجماعي برمته.

ويشير تحليل الخطاب لوجود ثلاثة عناصر شكلت ما يمكن وصفه بالبنية الأساسية للوعي الجديد، المتجه لإدراك الراهن ومحاولة السيطرة عليه وبناء موقف مختلف منه، وقد اشتغلت هذه العناصر بضغط الحاضر، «حاضر ليس فقط لا يقدم أي تعويض بل افتراسي».وبضغط ماض «يحضر من حيث هو وجع روحي عميق، ومن حيث هو حس بالعار»، إلى جانب استحضاره كنموذج سابق على تحقق الذات في موطنها وعالمها المألوف والمعتاد، وهذه العناصر هي: إحساس حاد بعقدة تقصير وذنب في مواجهة التحديات التي هددت الجماعة وموطنها ولا زالت، واستحضار دائب للبطولة الغائبة كنمط للموت صار معياراً في مخيال ووعي جماعي تجنبه في حين وجوبه وضرورته، و هي بطولة فاقم استحضارها ما انطوى عليه الفرار والانسحاق في المنفى وبؤسه وحصاراته من كوارث وما انبثق فيها من أسئلة وجودية كبرى، كانت تطرحها التجربة وتصدم الوعي بشكل عنيف.

على هذا النحو يحضر الماضي في نص «شيء لا يذهب» لإدانة الذات في حاضر المنفي، وتوبيخ

السقوط مقابل تمجيد بسالة البقاء، وتتصاعد إدانة الذات إلى حد تجريدها من استحقاقها للمكان واستعاراته، لأنها لم تبن موقفها على أساس مقاوم وجدير، وتعتبر هذه اللحظة نادرة في الخطابات الفلسطينية في حينه على الأقل، حيث ظلت هذه الخطابات تحيل أسباب الكارثة والهزيمة إلى ما هو خارجي وإلى القدر، ولم تتوجه لنقد جوانب معينة في الذات من تلك التي ساهم اشتغالها في إنتاج الكارثة.

وعلى غرار نص: «شيء لا يذهب» يوسع نص: «البومة في غرفة بعيدة» عقدة التقصير والذنب، حيث يواجه المنفي في أقاصي المنفى العواقب المهينة لانتصار «الفرار على الموت»، لما كانت قدرة الوعي معطلة عن الاستجابة الفعالة للنذير. بينما يشي نص: «منتصف أيار» بصحوة ضمير مشرد وكسير صارت الذاكرة المرغمة بقوة الواقع القائم على الاشتغال المرير مجالاً فسيحاً لها، في الوقت الذي كان المنفي الفلسطيني يتمتع بمكان بعيد عن الموت وفره له فعل الخروج، وكان امتداد الماضي - في بعده كعار - في حاضر بائس يدفع بالوعي لتمزيق صمته المتواصل، «صمت يبدو من المستحيل أن يستمر فيه (لأن) منتصف أيار يضغط كقدر مجنون».

غير أن هذه الصحوة غير متيقنة من قدرتها على أن تتحول إلى فعل، وإن كانت تشير إلى تصاعدها نحوه، ولكنها في اللحظة الراهنة «متيقنة من شعورها الحاد بالعار».

هنا كانت حركة الوعي ككل تجري وسط الإحساس بالعجز والوهن والضياع وترتبط بالعذاب والصعب، وهذا ما يؤشر على أهميتها، ولكنه عذاب وصعب ينطوي على إمكانية تحويل العار وتجاوزه، وتبديد المسافة بين الذات ووعيها الأكثر أصالة، وبينها وبين حضورها المنشود في العالم، ويعطي الشك في الذات صدقية كبيرة لعلاقة التزامن بين النص والواقع، لأن التاريخ لم يكن يقبل من النص ما هو أكثر من ذلك.

ويقول محمّد موعد، إن النصوص الثلاثة السابقة «شيء لا يذهب، البومة في غرفة بعيدة، منتصف أيار» التي تشكل حسبة وحدة موضوعية وبنيوية واحدة، وإن اختلفت التفاصيل فيها «تطرح الموضوع الفلسطيني، عبر رحلة في النفس والماضي، انطلاقاً من لحظة حاضرة تنتهي هذه المرة إلى حالة من الوعي، وعي الذات ووعي الموضوع».

ومن جهته يعتبر فخري صالح، أن «كتابة كنفاني في انبعاثها من حركة الجذور وتبلورها لا تتمرأ، ظاهراً وباطناً، إلاّ في حالة نقد ذاتي جمعية متواصلة، حالة تتخطى ذاتها تاريخياً وإبداعياً». مشيراً إلى أن «ذكرى الذنب تمتد على سطح النسيج الروائي عند كنفاني، لتغور في ثنايا الكتابة، من ذنب الفرد إلى ذنب الجماعة». إن «الذكرى في تضافرها مع عقدة الذنب والخطيئة تتجاوز حالة الاستدعاء من الذاكرة، إلى تحقق عيني ملموس في الكتابة وخصوصاً في نص: «عائد إلى حيفا». ويقول صالح من «نص شيء لا يذهب تبدأ في التشكل ذاكرة تستدعي خطيئة الفرد الفلسطيني في تخليه، وانفكاكه، عن تحقيق واجبه، ذاكرة تختلي بذاتها لترصد ذنبها في تحققه في زمن مضى، وسيكون هذا النص المكتوب عام ١٩٥٨ بذرة ذكرى الذنب المتولدة عند شخصيات رجال في الشمس، وما تبقى لكم، وسوف تتطور هذه الحالة عند كنفاني كي تسهم في إنصاع الوعي الفلسطيني في مسار اكتماله».
«(...) ذاكرة تستحيل مثيراً نفسياً للمواجهة والصراع».

وفي كنف تصاعد عقدة التقصير والذنب والإحساس بالعار التي كانت تتفاقم يتفاقم مهانات المنفي وعذاباته، كانت الذاكرة تستحضر أكثر العناصر أصالة في الماضي، التي هي الأكثر غياباً في الحاضر أيضاً،

أي : البطولة الغائبة .

وتشكل « البطولة الغائبة » كنمط وحالة للمقاومة أحد أهم عناصر « ذاكرة » نصوص الخروج وأكثرها ضياءً والتي كان استحضارها يفاقم من عملية النقد الذاتي الفلسطيني والإحساس بالعجز حيال الحاضر، ويدين تجاوز الجماعة للبطولة والمقاومة ونداءاتها في الماضي .

وقد كان الوقوف العيني « نصياً » على مفارقة فعل الخروج، يجري رغماً عن وعي فر من الموت في الزمان والمكان الذي كانت مجابهة الموت فيه ضرورة وجودية وأخلاقية، لقد تحول هذا الموت عينه إلى أمنية منشودة بدل الحياة في المنفى، وهذه إحالة كبرى وحاسمة وجد الوعي الفلسطيني نفسه إزاءها، وقد تفاقمت هذه الإدانة بقوة إذلال المنفى للفلسطيني بشكل دفعه نحو تمجيد لحظة موت ذهبت، ها هو يرفعها لمرتبة الخلاص الكريم، ثم دفعته في مرحلة تالية نحو اختيار الموت، وفي هذا التطور تتمثل أحد أكبر المفارقات الأساسية في الوعي الفلسطيني المعاصر، مفارقة تتموضع في حالات ونماذج تاريخية ملموسة، وتفصح عنها نصوص كنفاني بقوة .

وبضغط الحاضر كان الماضي عند الفلسطينيين يتحول في أهم أبعاده إلى (مصدر للوجع وسيد للأيام في آن)، بينما قوة الدفع نحو بناء موقف أصيل كانت تتجه للمستقبل حقلاً للتعبير عن استحقاقات البقاء لجماعة مهددة .

وبنظر فاروق وادي فان حضور البطل الفلسطيني المقاوم في النص، حتى في الزمن الذي كان يشهد غيابه في الواقع، « لهو استحضار للحظة مشرقة في الماضي لا تقف كمجرد نقيض للحاضر، ولا تتوقف عند إدانته، بل تتجاوز ذلك إلى تقديم بديل له، بديل لا يأتي من العدم وإنما من جذور تجد امتداداتها في تاريخ وذاكرة شعب، ويعتبر ذلك محركاً أساسياً نحو الفعل، لأن إدانة الذات على استنكافها في الماضي لهي الخطوة الأولى للحركة الجديدة » .

وفي هذا السياق المتكاتف بين عقدة الذنب والتقصير واستحضار البطولة الغائبة، كانت الأسئلة الكبرى المزعزعة للوعي الفلسطيني المنبثقة من واقع صعب ومأزوم تتوالد تباعاً . وإذا كان سؤال لماذا؟ الذي قام من أنقاض موت، هو قصارى ما أفضى إليه فعل الخروج ووعيه في نص: « رجال في الشمس »، قد صدم الوعي الفلسطيني من الداخل، فإن سؤال نص « أبعد من الحدود » ثم ماذا؟ قد كان تحويلاً مدركاً للسؤال من الذات إلى العالم الذي يضطهدها ويحاصرها، بعد أن صار الفلسطيني يعي تحوله من « إنسان إلى حالة –فقدت مميزاتها الفردية– وتقولب دوره بشكل حاسم كحالة ذات قيمة تجارية وسياحية وزعامية وأكثر جماعة ملائمة من أجل أن تكون درساً للبقية » . وبعد أن أحالت تجربة المنفى والغياب الفلسطيني كي يشعر بأنه يجب أن « يكون موجوداً رغم كل شيء، و (أنه) ما زال موجوداً رغم كل شيء » .

وفي صميم هذه الحقبة التي تمتد تاريخياً من ١٩٤٨ إلى ١٩٦٥ ونصياً من: « موت سرير رقم ١٢ »، حتى « رجال في الشمس »، وهي حقبة التحالف الموضوعي بين الاحتلال والمنفى وتداعيات الخروج، ٤٠١ رايتخلا بمجتلا ديدلجاي عوال رصانعروطتنت ناكلقاومة وبلورة فعلها . وقد كانت هذه العملية مركبة نصياً وتاريخياً، اتجهت نحو إعادة بناء الذات ووعيها، وقامت بواحدة من أوسع عمليات تحويل المنفى من مصير بأس إلى دافع للمقاومة، وهي عملية تضافرت فيها كل قوى الجماعة كما تضافرت عليها كل أشكال الإقصاء والتهديد، بصورة تكاد تكون متميزة وفريدة في التاريخ، وكانت الولادة هنا تجري في

كثافة الحصار.

فعل المقاومة:

في نطاق عملية تبنين واسعة، أدت إلى إحداث تغيير جوهري في طبيعة الوعي والفاعلية الفلسطينية إزاء الواقع، جاء التحول الفلسطيني -نصياً- نحو المقاومة، وفي مجرى هذه العملية جرى تحويل متدرج وإعادة إنتاج شاملة للبنيات والدلالات والرموز والتعبيرات.

وإذا كانت صيرورة الوعي الجديد، المبني على أساس «المقاومة» ترتبط حكماً بالسياق الذي تحركت في، وتستمد منه الأسباب والإكراهات التي بلورته، بيد أنه وبما أن الإطار التاريخي للكارثة الفلسطينية قد كان هو نفسه قبل ستة عشر عاماً التي سبقت بروز المقاومة كحدث درامي، فإن نقطة التحول الأساسية ترتبط بموقف فلسطيني جديد إزاء الواقع تبلور بقوة السياق الذي اتسم بوجود الحصار والتهديد كحالة تاريخية شاملة، وأن النص مدعوماً بقوة ما جرى في التاريخ يوطد بصورة جوهرية وأساسية مصدر التحول في بنية الوعي والإدراك الجماعي الفلسطيني الجديد وطبيعة الفاعلية المرتبطة بها.

وإذا كان غياب إرادة المجابهة، المجابهة بما هي فعل غريزة ووعي وبقاء، هو الذي حدد ماهية المنفي الفلسطيني وأشكال حضوره حتى: «رجال في الشمس» نصياً، وعام ١٩٦٥ تاريخياً، فإن تبلور هذه الإرادة، هو الذي سيحدد طبيعة الحضور الفلسطيني الجديد نصياً وتاريخياً أيضاً، وهذا ما تمثله نصياً «رواية ما تبقى لكم»، في حين كان التاريخ يعطي تعبيراته الدرامية على ذلك في حقل الواقع بعد وقت قصير جداً عبر ولادة حركة المقاومة الفلسطينية عام ١٩٦٥.

ونص: «ما تبقى لكم» هو النص الروائي الثاني الذي صدر لكنفاني وكان ذلك عام ١٩٦٦، في حين أن زمن الخبر فيه يشير إلى أنه يتناول الموضوع الفلسطيني بعد ١٦ عاماً على النكبة الفلسطينية أي عام ١٩٦٤.

ويقول الناشر بأن النص قد كتب عامي ١٩٦٣-١٩٦٤، وتعتبر هذه المعطيات الزمنية هامة نظراً لشدة حساسية علاقة التزامن بين النص والتاريخ هنا، لأن خطاب «ما تبقى لكم» قد أحال إلى المجابهة كخيار وجودي - مصيري - تاريخي، وهذا بالضبط ما عبرت عنه بعد سنة واحدة انطلاقة حركة المقاومة الفلسطينية عام ١٩٦٥.

ويحكي النص قصة عبور فلسطيني، يقوم به منفي من غزة، الواقعة تحت الإدارة المصرية إلى الضفة الغربية التي كانت تابعة للأردن، عبر صحراء النقب التي كانت تحت سيطرة الآخر الخصم - «إسرائيل».

ويجري العبور بضغط العجز في مجابهة الواقع، وضغط العار من السقوط الجماعي والأخلاقي، وبهدف البحث عن «وهم الخلاص» عند الأم الموجودة في الضفة الغربية بحكم تشتت جغرافيات المنفى الفلسطيني. غير أن مسار العبور الذي يجري في حالة حصار داخلية وموضوعية شاملة، تضمنت الاصطدام بالذات والآخر الخصم، سيشهد تحولات أساسية، حيث النقائض تتواجه في صحراء مغلفة بالليل، وفي لحظة يشتغل فيها وعي الفلسطيني المنفي على نحو درامي خلاق، وتنخرط فيها أيضاً قوة المكان والزمان تنتهي بوقوف المنفي في وضع مجابهة ضد خصمه، وضد عجز الأنا وسقوطها في آن، ويقول الناشر منذ «ما تبقى لكم» ستكون الكتابة إشارة وستمتزج الطرق بإشاراتها لأن الكتابة تصل إلى أن تكون فعلاً.

وينطوي نص: «ما تبقى لكم» -الذي يمثل نص التحول داخل خطاب كنفاني- على نموذجه التطبيقي بدوره، على قراءة تحولات الوعي والفاعلية عند المنفيين الفلسطينيين في علاقتها بالموت والحصار، حيث الحصار الشامل هنا يبدو مصدراً لولادة الفاعلية الفلسطينية الخلاقة في مواجهة الواقع والذات، طالما أن الخصم والمنفي قد أغلقا كل منافذ البقاء وصار الخيار المطروح إما التلاشي أو المقاومة، باعتبارهما الخياران الوحيدان اللذان تحيل إليهما حركة المنفيين في الإطار الزمني والمكاني والنفسي لحالة الحصار في المنفى، سواء تضمن ذلك إمكانية الاصطدام مع الخصم أو مع قوى المنفى، وبعد سبعة عشر عاماً من مقاربات الوجود الفلسطينية والارتطامات القاسية بالحياة والعالم والرهانات، صارت المقاومة هي الإحالة والرهان الذي كان الفلسطينيون يكرهون عليها كسبيل للوجود والبقاء أينما كانوا وكيفما تحركوا، وحيثما ولوا وجوههم.

وبينما يقوم نص: «ما تبقى لكم» في ظلال وأعماق النصوص السابقة له مضمراً في بنيانها، فقد كان يحتاج كي يصبح نصاً قائماً بذاته، ويحمل دلالته الكبرى، ويحول هذا النصوص وزمنها إلى خلفية له، إلى أمرين: فاعلية فلسطينية ذات طبيعة مقاومة، وتاريخ يصادق.

وفي حين تكفل الحصار ببلورة العنصر الأول، لأن المنفي هنا كان وجهاً لوجه مع «ما تبقى له ولهم، وحسابات البقايا، حساب الخسارة وحساب الموت، وممر من الرمال السوداء، عبارة بين خسارتين، ونفق مسدود من طرفيه» . فإن «زمن الخبر» في النص قد جعل التاريخ شاهداً على حدة بصيرة الخطاب وأصالتها في غضون عام واحد فقط، والمعنى هو ظهور حركة المقاومة الفلسطينية.

وتجد صيرورة نص: «ما تبقى لكم» جذورها في نص «الأحمر والأخضر» حيث يمثل منفيه، أول تعبير فلسطيني مكتمل وحقيقي «للأسود الصغير» الذي كان يعيش «الحياة واقفة قبالة الموت» كواقعة وليس كموعظة أو حالة ذهنية فقط، ويختار «الموت نداً» كمصير وإرادة يكرهه عليها البقاء، وليس كدعوة أخلاقية تتسم بالنبل إزاء الموت فحسب.

وهو أيضاً أول تعبير فلسطيني يعيش ارتداده المؤلم نحو الماضي والذاكرة، وارتداد فلسطيني نصوص: «البومة في غرفة بعيدة، منتصف أيار، شيء لا يذهب» ويحول عقدة التقصير والذنب والشعور بالعار إلى تجاوز حقيقي، والأول الذي يستحضر بطولة غائبة ويستولدها من واقع وحاضر بات يتطلبها كإرادة وضرورة يرتهن بها وجود غير قابل للإرجاء إلى غدٍ، ولا تحضر عنده كخطاب نعي وتأبين للحظة ماجدة ذهبت في ماض صار موضوعاً أبدياً للحسرة وللحنين والشعور بالعار.

ويعطي منفيُ «ما تبقى لكم» الصورة الأكثر واقعية والأقل تجريداً لمنفي نص «العروس» التائه تحت صدمة التواطؤ والانهزام عن جدارة، والذي يبشر بعودة السلاح كرمز للمقاومة، فيما يظل أيضاً أول عثور متقدم لوعي منفي «ارض البرتقال الحزين» الشريد والمذهول، على لحظة صلبة مفتوحة على فاعلية إزاء الواقع، كما يحمل في خلفيته أبعاداً من ذاكرة نص «كان يوم ذلك طفلاً» يشهد الموت ويعيش لحظات اللجوء، ويقوم في مسار نشوئه في المنفى بؤس جيل نصوص: «كعك على الرصيف»: «الصغير يذهب إلى المخيم».

ونص «ما تبقى لكم» كان الأول أيضاً الذي يطرح سؤال الهوية، على هذا النحو الحاد في لحظة حصار مطبقة، «خيوط العنكبوت كرت عليها، ولم تعد أنت مجرد كرة لفوا عليها خيطان الصوف ستة عشر عاماً، ولكن من أنت؟؟».

وكان جوابه هو الأول على سؤال نص: «رجال في الشمس»، وسؤال نص: «أبعد من الحدود»، عندما لم «يبق سوى المجابهة والصراع»، وبينما كان يجعل من المقاومة أفقاً ومشروعاً قيد التبلور كان يعيد الاعتبار لاختيار مقاومة باسلة ذوت أو تشردت كما تضمنتها نصوص: «المدفع، ورقة من يافا، ورقة من الطيرة، العروس».

ووسط ارتطامه بالعالم على هيئة فاجعة «الأخت، الأم، الأرض، الماضي»، وبؤس الحاضر ونذالته وسقوطه والعجز حياله، قام بأول فرار فلسطيني على هيئة عبور لصحراء تفصل مكانين في بلاد واحدة يقيم فيها الخصم بقوة بحثاً عن «وهم الخلاص»، ولكنه عبور أفضى إلى «ارتطام قدري لا مفر منه» مع الخصم، ومع الذات، ولم يتولد عن هذا الفرار سؤال أو غياب، بل مطالع جواب يقود إلى خلاص حقيقي. «كانا في ذلك الخلاء جالسين كسجينين لا يفصل بينهما إلا نصل، وظهرا كشيئين غير حقيقيين تحوم حولهما روح الموت الباردة، في انتظار لحظة الحقيقة الوحيدة التي بدت بعيدة عن كتفيهما القريبتين إلى بعضهما قرباً لا يصدق، لقد بدا ارتطامهما ببعضهما في ذلك المدى اللانهائي قدراً غريباً وربما مصادفة، ولكن لا مفر منه، وقد جلسا معاً يستوعبانه ليصدقاه».

على هذا النحو الدرامي يسجل النص العثور المتبادل للفلسطيني وخصمه في ميادين الصراع، وهو عثور يتأسس على عودة الفلسطيني «كند وإن كان غير متكافئ» حسب وصف إدورد سعيد، قادماً من الغياب والمنفى، غير أن هذه العودة قامت بدورها على استراتيجيات بقاء مختلفة، ومنذ هذه اللحظة سيبدأ الفلسطينيون بعملية كبرى «لتفنيد ادعاء غيابهم».

وهنا فإن عنصر المجابهة كتعبير عن الموقف من بنية الموت والانسحاق، التي تضمنها حصار، اشتغلت فيه وتجابهت قوى: الأنا والماضي والذاكرة والوعي والحاضر والعجز والسقوط والعار والمكان والخصم والزمان والخطر والبقاء هو العنصر الأساسي والجوهري، الذي تتحول بتأثيره بنيات ودلالات ورموز عالم المنفى الفلسطيني في كل المستويات، وبينما يؤسس هذا العنصر نصياً لبدء حقبة المقاومة فقد كانت له انعكاسات كبرى في المستوى الفلسطيني ومستويات الصراع الأخرى.

ويشمل التحول في الدلالات والإحساس بسبب متغير المجابهة كل شئ تقريباً بما في ذلك، عناصر «الزمان، والمكان، والخصم. ويتغير الإحساس بالزمن هنا عند منفي كان في «سباق مع الوقت ومع خسارته» تصاعدياً كلما كان يسير نحو المجابهة مع خصمه وواقعه، وبعد الاشتباك «... تصبح الأمور نسبية وتتحول لصالحه، وهذا شيء غريب (لأنه) .. قبل دقائق كانت الأمور كلها في غير صالحه، وكان يقف هنا بالضبط في رقعة محاطة بالخسائر من كل جانب، أما الآن فليس لديه ما يخسره، وفاتت على الخصم فرصة أن يجعله ربحاً».

وبينما يندلع المكان في النص اندلاعاً وحشياً مؤنسناً ومترقباً منذ البداية، فقد كان يبدي تواطؤه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً كلما كان المنفي يسير نحو المجابهة، وفي لحظة الاشتباك يبدو المكان كمصدر للقوة، وفي حالة انخراط كامل في المجابهة «وفجأة صار أمامي فدفعتني الأرض دفعاً إلى فوق ووقنا معاً».

وبفعل المجابهة فقط يكون الخوف والرعب والانتظار «وهذا يجري لأول مرة في الخطاب»، ليس فلسطينياً فقط، بل حالة يعيشها الآخر / الخصم أيضاً «كان خائفاً بلا شك، أما أنا فقد تجاوزت الخوف إلى شعور غريب لا يفسر وقد أورثه الصمت الثقيل خوفاً جديداً، فأخذ يلتفت حوله، لقد تحول انتظاره إلى مستنقع بلا قرار وأضحى الزمن خصماً» فيما المنفيُ الفلسطيني «عاقد العزم على البقاء هنا حتى

النهاية وكان يتفوق على خصمه بأنه لم يكن ينتظر شيئاً».

وفي حين كانت المجابهة مع الآخر الخصم في هيئة شروع، بيد أنها لم تبلور مشروعها بعد «الآن أمتلك رهينة لا أعرف أين أخذها، ولا أعرف كيف أستفيد منها ... وها أنا ذا أمام لحظة جديدة لا أعرف كيف أتدبرها». صارت المجابهة مع الذات ومع السلبي والعاجز فيها، تأخذ مجرى أكثر حسماً ووضوحاً، «من خلال انفلات المنفي من ماضيه وعجزه وفي قتل مريم لزكريا»، في ذات الوقت الذي كانت فيه إرادة المقاومة ضد الخصم والنفي تعلن عن بعض إرهاصاتها.

على أنه منذ نص: «ما تبقى لكم» سوف تتوطد فكرة أساسية في النصوص اللاحقة في الخطاب وهي فكرة التجادل والتداخل بين ما هو داخلي وما هو خارجي في الحياة الفلسطينية، أي: بين الذاتي والموضوعي، وسيتخذ التحول المتزامن بين هذه الثنائيات تعبيراته الحادة في النصوص.

■

وفي مسار مختلف ولكنه لا يقل درامية عن نص: «ما تبقى لكم» يستكمل نص: «عائد إلى حيفا» الإحالة إلى المقاومة كقناعة وضرورة ترغم عليها قوة الواقع، التي تفصل الفلسطيني عن ذاته ومكانه وماضيه ومنظوره للوجود على أساس رؤيته للحق وقوة الوعي بهذا الواقع.

ونص: «عائد إلى حيفا» هو رواية نشرت عام ١٩٦٨ فيما زمن الخبر فيها يشير لمترتبات هزيمة ٥ حزيران ١٩٦٧ بوقت قصير ويعتبر هذا التاريخ عنصراً مؤسساً في بنيتها وقراءتها وإحالتها أيضاً. ويدور النص حول عودة الفلسطيني المنفي في أرضه لزيارة الماضي والذكريات والبيت والمكان، واسترجاع ابن تركه الآباء عام ١٩٤٨ رضيعاً عندما خرجوا.

وتدين إمكانية هذه العودة التي تجري «خلف ظهر العقل والمنطق-النص» لانتصار الخصم المدوي عام ١٩٦٧ واستيلائه على كامل المجال المكاني الفلسطيني، وقد أسهم هذا الحدث المفصلي في بلورة الوعي الفلسطيني المقاوم وحركته بعد تأكده مجدداً من فشل الرهان على نصر وعودات وعد بها آخرون وخدع بها الفلسطيني نفسه.

غير أن الارتطام بالحقائق القائمة والمحاصرة التي صاغها الخصم، حتى في الابن الذي تركوه وليس في المكان والزمان والبيت والماضي فقط، وانفجار حالة الحصار الداخلي المبني من العجز والوهم التي كان يعيشها المنفي الفلسطيني تتولى تبديد الوهم. وكما تحيل الوعي للتساؤل عما هو الوطن؟ وما هي فلسطين؟ وما هي الأبوة؟ تحيل أيضاً إلى «المقاومة» كخيار وحيد من جديد لأن «تسوية الأمر تحتاج إلى حرب».

وتتخذ المجابهة مع الذات هنا شكلاً حاداً وتجريمياً، (حين جئنا إلى هنا كنا نعاكس التاريخ، وكذلك اعترف حين تركنا حيفا، إلا أن ذلك كله شيء مؤقت وأن كل فلسطيني سيدفع ثمناً – النص) وإذا كان واقع الخصم وحقائقه في نص «عائد إلى حيفا» هي التي شكلت حالة الحصار والإقصاء التي لا تحتمل وجود للفلسطيني العائد حتى وهو محمول في عودته على العجز والعذاب الإنساني وليس على أية قوى أخرى، فإن قوة العجز ذاتها وثقافتها المتراكمة طوال عقدين من السنين قد صاغت حالة حصارها الداخلية في الوعي الفلسطيني، وعطلته عن الرؤيا الأصلية للمشكلات والحلول، وكانت العودة هنا محاولة امتلاك أيما شيء من الماضي، وما هو حق من المنظور الفلسطيني غير ممكنة بدون المواجهة والمقاومة.

ويفضي «الاصطدام القدري الذي لا يمكن تجاهله» بين الفلسطيني ونقيضه وحقائقهما، والذي لا

يتسع لإمكانية التفاهم حتى وهو يجري بين أكثر أشكال حضور الفلسطيني عجزاً، وأكثر أشكال حضور الخصم أنسنة، إلى نتيجة واحدة: «تحتاج تسوية الأمر إلى حرب»، وتدلل هذه النتيجة على الفهم الذي كان يحمله الخطاب لطبيعة الصراع ورؤيته للحلول، وقد اختار لها النمذجة الأكثر واقعية وانسجاماً في حينه.

أمّا على المستوى الداخلي فإن حالة الارتداد النقدي نحو الذات والتي تتسم بالقسوة هنا، تفضي بدورها إلى موقف جديد، «لقد بدأت الجريمة قبل عشرين سنة يوم تركناه هنا، كان علينا ألا نترك شيئاً، خلدون، المنزل، وحيفا (...) وعندما كنا نسير في حيفا كنت أشعر أنني أعرفها وأنها تنكرني، وجاءني الشعور ذاته ونحن هنا في البيت (...) أنه ينكرنا (...) وأعتقد بأن الأمر ذاته سيحدث مع خلدون». وهنا نلاحظ دلالة جديدة للمكان ترتبط حكماً وكما يبنيها النص بماهية موقف الإنسان، فحين كان للمكان دلالة الافتراس في نص «رجال في الشمس» للمستسلمين لقدرهم، فقد حمل دلالة التواطؤ الإيجابي مع الإنسان لدرجة انخراطه في الصراع بصورة متصاعدة مع ظهور استعدادات منفي نص «ما تبقى لكم» للمجابهة. أما الدلالة الجديدة التي نقف عليها في نص «عائد إلى حيفا» فهي إنكار المكان لصاحبه طالما هو يعود إليه بعجزه وحنينه ووهمه فقط.

أما فيما يتعلق بتصاعد الارتداد النقدي نحو الذات، فقد كانت «الجدران التي عَيّشَ نفسه داخلها طوال عشرين عاماً قد تكسرت، صار بوسعه أن يرى الأشياء أكثر وضوحاً». وكان الموقف من حصار الواقع هنا يتوافق مع الموقف من حصار الوعي الداخلي، ويتكاملان في بلورة إدراك وموقف جديد.

وعلى ضوء ذلك، كان العالم بما (هو كل شيء غير داخلي)، يكف عن التموضع في الوعي والمخيال الفلسطيني كوكر للتآمر ومصدر للختلان وتصوره خائناً وحده، لأن استفاقة الوعي الفلسطيني صارت ترى ختلان الذات لنفسها أيضاً من خلال وقوفها العيني على نتائج هذا الختلان، ويعتبر هذا الأمر إحدى أهم التطورات في الرؤية النقدية الفلسطينية للذات. والتي حضرت في نص كنفاني تحديداً على نحو متميز.

غير أن جيل الآباء الذي مارس فعل الخروج وصار يقف على نتائجه كخطأ تاريخي وكخطيئة ويعترف بأنه قد عاكس التاريخ حين خرج، ولكنه حين عاد بالهيئة التي عاد بها، وعندما يتوصل أخيراً بعد تجربة من العذاب إلى ما تجنب القيام به في حينه، أي: المقاومة والبقاء، فإنه يحيل أمر تعديل التاريخ إلى جيل الأبناء الذي كان «يشهد دون أن يقدر على الاختيار سقوط فلسطين شبراً شبراً، وتراجع (الآباء) شبراً شبراً». إن هذا الجيل المطالب بتغيير العالم هو جيل شب وترعرع في المنفى ولا يرتبط في سيرته بذاكرة أو تاريخ شخصي له في الموطن، بل يرتبط بعذابات فقده، لكنه هو الذي حول فلسطين في وعيه ومخياله من مكان مفقود إلى فكرة لها مكان، وقد سعى بقوة تاريخية كبيرة لتحقيق الالتحام بين(المكان – الفكرة – والزمان والإنسان). بينما لم يكن توصل جيل الآباء للاعتراف عن مشاركتهم في مسؤولية الكارثة الجماعية يتضمن ثمن القيام بفعل مباشر لتبديدها من طرفهم، لقد أمعن هذا الجيل في إحالة الأمر لطرف آخر.

ومنذ نص: «ما تبقى لكم» وحتى نص: «أم سعد» يؤكد خطاب كنفاني هذا المعطى ويوطده، وفي هذا المستوى نعثر نصياً، على مسافة الاختلاف الكبيرة في طبيعة الوعي والتعبير – الفاعلية – المرتبطة بالمكان والموطن والقضايا الكبرى التي تثيرها في التجربة الفلسطينية، بين جيلين: جيل الآباء

الذين خرجوا إلى المنفى وكانوا يستعيدون الموطن بقوة الحنين، وجيل الأبناء الذين شبوا في المنفى وحولوه بفاعلية إلى مشروع عودة واستعادة الوطن بهذه الكيفية، كان وعي المقاومة وإرهاصها يتصاعدان نصياً، منذ «ما تبقى لكم» حتى «عائد إلى حيفا»، ويقرأ عبد الرحمن بسيسو ، في «لقاء وعي نص: عائد إلى حيفا مع وعي نص: ما تبقى لكم، في صوغ الإجابة وتطويرها، وتوسيع حضورها في الذات الفلسطينية، تجاوزاً لمغزى الإطار الفردي، وتأكيدهما على جماعية صياغة الذات وترسيخ هويتها وحضورها في الحياة والعالم، وأن الطريق الممكن لإنجاز ذلك هو (المقاومة)» .

بيد انه ، وكما كانت المسارات والإحالات تتضافر، كانت التعبيرات تتشكل، وقد وجدت ذروتها النصية في نص «أم سعد» حيث يبلور النص نموذج المقاومة بلورة يستمدها بصورة فورية من تبلور المقاومة الملموس في الواقع، لقد صار «التاريخ المشخص هنا هو مادة النص».

و «أم سعد» رواية صدرت عام ١٩٦٩ غير أن زمن الخبر فيها يشير إلى أنها كتبت في أجواء هزيمة ٥ حزيران– جون ١٩٦٧ حيث كان الرهان الطاغي عشية الحرب يدور حول «نصر مؤكد» ووشيك، إلاّ أن الجماعة ومحيطها صحت على كارثة جديدة «لقد قاتلوا من أجلها وحين خسروا خسرت مرتين ... ولكنها بقيت عالية كما لو أنها علم ما تحمله زنود لا ترى».

ويقول كنفاني في تقديمه للنص «أم سعد امرأة حقيقية، أعرفها جيداً وما زلت أراها دائماً وأحادثها، وأتعلم منها، وتربطني بها قرابة ما، ومع ذلك لم يكن هذا بالضبط ما جعلها مدرسة يومية، فالقرابة التي تربطني بها واهية إذا ما هي قيست بالقرابة التي تربطها إلى تلك الطبقة الباسلة المسحوقة الفقيرة والفقيرة والمرمية في مخيمات البؤس، التي عشت فيها ومعها ولست أدري كم عشت لها».

... «لقد علمتني أم سعد كثيراً، وأكاد أقول أن كل حرف جاء في السطور التالية إنما هو مقتنص من بين شفتيها اللتين ظلتا فلسطينيتين رغم كل شيء». وفي خضم هذا التحول كانت البنيات والعلاقات والأمكنة (نصياً وتاريخياً) تعيد إنتاج نفسها ودلالاتها في كل المستويات، على أساس فاعلية المقاومة، التي تمحورت حول تحويل المنفى من مجال فسيح للتلاشي والغياب، إلى مقاومة من أجل البقاء والحضور، وقد كان لهذه العملية التاريخية الكبرى انعكاساتها الداخلية والخارجية العميقة، في بنية حياة الجماعة الفلسطينية المنفية وأبعادها المختلفة.

ومع الطغيان الواقعي والرمزي للسلاح «كتعبير عن زمن المقاومة كان الإحساس الفلسطيني بالزمن يتغير «ويصبح للحياة طعم الآن فقط»، في حين كان «عالم سلبي يتلاشى بقيمه ورموزه ليظهر عالم جديد بقيم ورموز جديدة، فيما كان بؤس الحاضر يعيد توليد الماضي، توليداً يتحرك ويندفع إلى الأمام».

ويضيف فيصل دراج بأن «الصراع في أم سعد لا يتم بشكل مبسط ووحيد الجانب، بل إنه يتحدد ويتضمن من خلال جملة شروط: التواجد المستمر للوطن، والواقع المعاش في المنفى، ثم صراع الفلسطيني لتحمل الحاضر والسيطرة عليه، وبالتالي فإن معركة الفلسطيني كما تجسدها أم سعد تصبح معركة ضد بؤس الحاضر وتجاوزاً له، وفي هذا المسار نعثر على: المنفى، البؤس، وحركة الحياة الضرورية، تملك الوعي، وبدء المعركة، وهذه العملية لا تتم انطلاقاً من إرادة أخلاقية محضة، بل تأتي كضرورة تاريخية أنتجتها جملة ظروف وشروط خارجة عن إرادة الفلسطيني».

وبينما يحمل نص: «أم سعد» وكذا الأمر بخصوص نص: «عائد إلى حيفا» الصدى النصي للآثار الكبيرة لهزيمة حزيران ١٩٦٧ وأهميتها في سحق الرهانات الفلسطينية المبنية على قدر أو آخر منقذ من

جهة، ومساهمة هذه الهزيمة الأساسية في بلورة حركة المقاومة الفلسطينية من جهة أخرى، يتظاهر أول عبور فلسطيني مبني على إرادة واختيار جماعي يعبر عن رؤية جديدة للذات وحضورها في العالم قائمة على المقاومة طريقاً للحياة.

وقد اتجه هذا العبور من المنفى إلى الوطن، ومن الفكرة إلى تعبيراتها ومن بؤس المخيم إلى السلاح، ومن (خيمة الذل إلى خيمة القتال)، ومن وهم الخلاص إلى مطالع خلاص حقيقي جعل المقاومة نشيداً للجماعة، ومن وازع الفقد إلى بدء عملية استعادة المفقود، ومن بقاء مهدد إلى بقاء يبحث عن تأصيل في المكان والزمان، ومن فلسطين موضوعاً للحنين وجرحاً واقعياً ورمزياً إلى فلسطين مشروعاً قيد التحقق، ومن فهم الموطن كميراث وحق طبيعي إلى فهم الوطن كاستحقاق، وكانت كل هذه العمليات تأتي كتعبير عن انفلات من حصارات موضوعية وداخلية، ذهنية وواقعية، قائمة ومبنية داخل حالة حصار تاريخي كبير تعيشها الجماعة الفلسطينية.

ومن نص: «أم سعد» كان الخطاب، الذي اشتغل بقوة من أجل التاريخ الجديد المنشود، يتعزز بحقائق هذا التاريخ ذاته وتحولاته، وهو خطاب انبنى على فكرة المقاومة منذ البداية وبني ضرورتها من واقع العجز والخيبات والمنفى والتلاشي وضرورات الوجود وسط الحصار، وأكره الوعي على المقاومة وأخيراً أدرك غايته في حقل التاريخ، وتجسد بذلك جواب الخطاب على ضرورات البقاء والحضور والوجود كما يراها.[1]

غير أن بصيرة الخطاب وحسه ورؤيته لم تغلق كل الاحتمالات، إذ عندما وقع استيلاد المقاومة ونموذجها في النص والواقع لم يغب عنصر تحذير الوعي الفلسطيني المقاوم وحركته، من يقظة جديدة للشوائب البنيوية، باعتبارها من أكبر التهديدات التي قد تحبط التجربة.

وقد وضع الخطاب جذر هذه البنية في التاريخ القريب (ثورة القسام ١٩٣٦) من خلال فصل (الرسالة التي وصلت بعد ٣٢ سنة) كدرس وعبرة لا يجب تكرارها مجدداً لمنع الإطاحة بالمقاومة أو انتكاسها بإسهام أسباب بنيوية أيضاً. وهذا ما يمنح خطاب كنفاني أيضاً قدرة نادرة على رؤية الأفق بأوسع الاحتمالات الممكنة.

ومن مفارقات التاريخ اللاحق لنص «أم سعد»، أنه قد برهن على نحو درامي مذهل، بعد ثلاثة عقود من حركة مقاومة خصبة، على صحة توجس الخطاب وتحذيره، حيث تقف الحركة الفلسطينية الآن، إزاء أعمق أزمة بنيوية وموضوعية عرفتها في تاريخها، تؤشر على دور أساسي وهام من جديد لاشتغال سلبي لعناصر في بنية ووعي وثقافة الجماعة الفلسطينية.



يالو

الياس خوري

لم يفهم يالو ماذا يجري.

وقف الشّاب أمام المحقّق وأغمض عينيه، وكذلك كان يفعل دائماً. يغمض عينيه حين يواجه الخطر، ويغمضهما حين يكون وحيداً، ويغمضهما حين أمّه... في ذلك اليوم أيضاً، صباح الخميس ٢٢ كانون الأوّل ١٩٩٣، أغمض عينيه بحركة لا إراديّة.

لم يفهم يالو لماذا كلّ شيء أبيض.

رأى المحقّق الأبيض، يجلس خلف طاولة بيضاء، والشمس تنكسر على النافذة الزّجاجيّة وراءه، ووجهه يغرق في الضوء المعاكس. لم يرَ يالو سوى هالات من الضوء وامرأة تمشي وحيدة في شوارع المدينة وتتعثّر بظلّها.

أغمض يالو لحظة، أو هكذا اعتقد. كان هذا الشاب بحاجبيه المقفلين ووجهه الأسمر المستطيل، وقامته النّحيلة الطويلة، يغمض عينيه لحظة قبل أن يفتحهما ويرى. لكنّه هنا، في مخفر جونية، أغمض عينيه فرأى خطوطاً تتقاطع عند شفتين تتحرّكان بما يشبه الهمس. نظر إلى يديه المكبّلتين، وأحسّ أن الشمس التي تمحو وجه المحقّق تضربه في عينيه، فأغمضهما.

وقف الشاب أمام المحقّق في العاشرة من صباح ذلك اليوم البارد، ورأى شمساً تنكسر على الزجاج، وتشعّ في رأس الرّجل الأبيض، الذي فتح فمه بالأسئلة، فأغمض يالو عينيه.

لم يفهم يالو لماذا صرخ به المحقّق.

سمع صوتاً يصرخ به: «افتح عينيك يا رجل»، فتحهما، دخل الضّوء إلى أعماقهما مثل أسياخ ملتهبة، فاكتشف أنّه أغمض عينيه طويلاً، وأنّه قضى نصف عمره مغمضاً، ورأى نفسه كالأعمى ورأى اللّيل.

مقتطفات من رواية ستصدر قريبا

لم يفهم يالو لماذا أتت، لكنّه حين رآها سقط على الكرسيّ.

حين دخل إلى الغرفة لم تكن تلك الفتاة التي لا إسم لها.

دخل بخطوات متعثّرة لأنّه كان عاجزاً عن الرؤية في ضوء الشّمس المنكسر على الزجاج. وقف داخل البياض، يداه مكبّلتان وجسمه يرتعش بالعرق. ولم يكن خائفاً، رغم أنّ المحقّق سوف يكتب في تقريره أنّ المتّهم كان يرتعد خوفاً. لكن يالو لم يكن، كان فقط يرتجف بالعرق. كان العرق يتصبّب من كلّ أنحائه، وثيابه تتبقّع بالسائل الذي يخرج من مسامه، وله رائحة غريبة. شعر يالو أنّه يتعرّى داخل معطفه الأسود الطويل، وشمّ رائحة شخص آخر. واكتشف أنّه لا يعرف هذا الرّجل الذي يُدعى دانيال، ويلقّبونه يالو.

جاءت تلك الفتاة التي لا اسم لها. ربّما كانت هنا في غرفة التحقيق، لكنّه لم يرها حين دخل. رآها فسقط على الكرسيّ، وشعر أنّ رجليه تخونانه، أخذه دوار خفيف، وصار عاجزاً عن فتح عينيه، فأغمضهما.

صرخ به المحقّق: «افتح عينيك يا رجل». ففتحهما، ورأى طيفاً يشبه تلك الفتاة التي لا اسم لها. هي قالت أن لا اسم لها. لكنّ يالو عرف كلّ شيء. تركها تغفو قرب جسدها المنمنم العاري. فتح حقيبتها الجلديّة السوداء، وكتب الاسم والعنوان ورقم الهاتف وكلّ شيء.

لم يفهم يالو لماذا قالت إنّه لا اسم لها.

كان تنفّسها يرتجف، الهواء حول وجهها كأنّه يخنقها، وكانت عاجزة عن الكلام، لكنّها استطاعت أن تقول تلك العبارة: «أنا ما إلي إسم». فأحنى يالو رأسه وأخذها.

هناك في الكوخ، أسفل ڤيلّلا «غاردينيا» التي يملكها الأستاذ ميشال سلّوم، هناك حين سألها عن اسمها، قالت بصوت مليء بفجوات نقصان الهواء التي تغلق الرئتين: «أنا ما إلي اسم، دخيلك بلا أسامي». فقال: «طيّب، أنا إسمي يالو، ما تنسي إسمي».

لكنّها تقف هنا وإسمها إلى جانبها. وحين سألها المحقّق عن إسمها لم تتردّد في الجواب، «شيرين رعد»، قالت. لم تقل للمحقّق «دخيلك بلا أسامي»، ولم تمدّ يديها إلى الأمام، مثلما فعلت هناك في الكوخ، حيث نام معها يالو بعد أن مدّت يديها وأشرقت منهما رائحة البخور. أخذ كفّيها، وأغلق بهما عينيه، ثمّ بدأ تقبيل زنديها الأبيضين، وشمّ رائحة بخور ومسك. شمّ رائحة شعرها الأسود، وأغرق فيه وجهه وسكر. قال لها إنّه سكران بالبخور، فابتسمت، كأنّ القناع انزاح عن وجهها. رأى يالو ابتسامتها من خلال الظلال التي صنعها ضوء الشّمعة على الحائط. وكانت هذه ابتسامتها الأولى في ليلة الخوف تلك.

ماذا تفعل شيرين هنا؟

عندما فتح عينيه بعدما صرخ به المحقّق، رأى نفسه في بلّونة. قال لها تعالي، فمشت خلفه. مشيا من غابة الصنوبر التي تقع تحت كنيسة مارنقولا، وتسلّقا التلّة إلى الڤيلّلا. الفتاة سقطت أرضاً، أوهكذا بدا ليالو، فانحنى يلمّها، أمسكها من يدها ومشيا، وحين سقطت للمرّة الثانية، انحنى فوقها من جديد من أجل أن يحملها، لكنّها تملّصت من يديه. وقفت، أمسكت جذع شجرة صنوبر

وجمدت في مكانها، وكان لهاثها مرتفعاً. أعطاها يده فأمسكتها، ومشت إلى جانبه، وكان يستمع إلى صوت تنفّسها ولهاث خوفها.

وحين وصلا إلى الكوخ، تركها أمام الباب، دخل وأضاء شمعة، حاول ترتيب ثيابه وأغراضه المبعثرة، لكنّه اكتشف أنّ هذه المهمّة تحتاج وقتاً، فعاد إليها ليجدها قد أسندت رأسها إلى درفة الباب المفتوح، وهي تصدر أصواتاً تشبه البكاء.

«ما تخافي»، قال لها، «تعالي، ستنامين هنا، سأفرش لك على الأرض، ما تخافي».

دخلت متردّدة، وقفت في وسط الغرفة، كأنّها تبحث عن كرسيٍّ تجلس عليه. قفز يالو، انتزع بنطلونه عن الكرسيِّ ورماه على طرف السّرير، لكنّها لم تجلس، بقيت واقفة وحائرة.

«بتشربي شاي»؟ سألها.

لكنّها بدل أن تجاوب مدّت يديها كالمستغيثة. وحين أمسك يالو يديها الممدودتين، ورأى الخوف يتحوّل دوائر متداخلة في عينيها الصغيرتين، تراجع إلى الوراء. قال إنّه خاف، سوف يقول إنّه شعر بالخوف، لكنّه في تلك اللحظة لا يدري، فهو لم يشعر أنّه شعر بالخوف قبل أن يكتب تلك الكلمة. قالها فأحسّ بها، ثمّ كتبها. وهو اليوم، حين يتذكّر العينين الصغيرتين في ظلال ضوء الشمعة، حين يرى كيف بدأ البؤبؤان يصغران ويتحوّلان دوائر متداخلة، يشعر بالخوف، ويقول إنّه خاف من عينيها.

حين تراجع رآها تتقدّم نحوه. كانت يداها معلّقتين في الهواء، كأنّها تستنجد به، أو تطلب مساعدته. اقترب منها، أخذ كفّيها وأغلق بهما عينيه فهدأت. أمسك يديها، فأحسّ ارتجافة تسري فيهما، كأنّ خطوط الخوف التي كانت تنبض في داخلهما صارت كالشرايين التي تنقل توتّراً يسري في الجسد كلّه. وضع كفّيها على عينيه، ورأى الظلام، وشعر كيف بدأ جسدها يسكن ويهدأ، وطلعت رائحة البخور.

«شو هالرّيحة الحلوة»؟ قال يالو. متراجعاً إلى الوراء. جلس على الكرسيّ، وغطّى وجهه بيديه كأنّه شعر بالتعب، وبقي جالساً دون حراك. وكانت الشمعة تترنّح بضوئها الذي يرتجف بهواء الصنوبر الطالع من الغابة. وكانت الفتاة التي لا اسم لها تقف إلى جانبه وتستعيد الهواء الذي سرقه الخوف منها، حين رأت الشبح الأسود يقترب من السيّارة المتوقّفة على زاوية حرج الصنوبر، تحت الكنيسة الأرثوذكسية.

لماذا تلبس تنّورتها القصيرة، وتظهر فخذيها؟

تجلس الفتاة أمام المحقّق، بتنّورتها الحمراء القصيرة، وتضع رجلاً على رجل، وتحكي كأنّها تبتلع هواء غرفة التحقيق كلّه.

قال لها يالو أن لا تلبس تنانير قصيرة. «شو هيدا، ولو»! لكنّها لم تجاوب. نظرت إلى ركبتيها حيث كان ينظر، وارتسمت سحابة ابتسامة على شفتيها، وهزّت رأسها. خرجا معاً في الصباح، أوقف لها سيّارة تاكسي إلى بيروت، وعاد إلى كوخه.

لكنّها تجلس الآن، وتلبس تلك التنّورة نفسها، أو تنّورة تشبهها، وتضع رجلاً على رجل، وتحكي

دون أن تتلعثم أو تتأتئ مثلما فعلت هناك.

كانا في السيّارة كظلّين. لم يرَ يالو الرابض على قمّة تلّته منهما سوى الشعر الرماديّ الذي يغطّي رأس الرّجل. أطلق يالو ضوء بطّاريته على السيّارة كمن يُطلق الرّصاص. كان يشعر، عندما يتسلّل بين أشجار الصنوبر، حاملاً بندقيّة الكلاشينكوف الروسيّة، والبطاريّة، أنّه ذاهب إلى الصيد. كانت السيّارات أفخاخاً لطرائده. وكان مثل صيّاد العصافير، يعرف المواسم، ويتمتّع بها. وهذا ما حاول شرحه للمحقّق. قال إنّ المسألة بالنّسبة إلى صيّاد مثله، لم تكن السرقة أو النساء، بل المتعة. متعة صيد الحبّ المسروق داخل سيّارات مقفلة النّوافذ، ومتعة اللحظة الأولى، لحظة سقوط الضّوء على الوجهين، أو على يد تمتدّ إلى الفخذين، أو على رأس ينحني للنهدين الخارجين من ثنايا الثوب.

الضوء الذي يطلقه يالو، يصيب الهدف مباشرة. لم يكن يالو يتلاعب بالضوء، كان يضرب في المكان المناسب، منذ اللحظة الأولى. وحين كان الضوء لا يصيب هدفه، تكون المغامرة قد فشلت، فيعود أدراجه، أو يكمن في انتظار أن تمضي السيّارة، فينسحب بهدوء مجرجراً فشله خلفه.

الضربة الأولى أو لا شيء. هذه كانت عقيدته في الصيد. وأجمل شيء بالنسبة إليه كان الشعر الرمادي الذي يشتعل بالضوء. أجمل اللحظات كانت رؤوس الرجال المغطّاة بالشعر الأبيض وهي تنحني فوق نهد أو فخذ. كان ضوء البطّاريّة يخترق الشعر الأشيب ويشعله بالضوء ويجمّده في مكانه. الضّوء يتغلغل في الأبيض المنحني ويرسم حوله دائرة كاملة. يرتفع الضّوء عن الشعر الرّماديّ، ويذهب إلى الجهة الثانية، ويرسم العيون، فتنبثق عينا المرأة المفتوحتان على مزيج الخوف والشهوة.

ويقترب الضّوء. ينزل الشبح، بعد أن يفتح ضوء البطّاريّة ويتركه ينتشر على السيّارة. في لحظات الصيد الأولى، كان يالو يركّز الضوء ويجعله حادّاً ورفيعاً وأشبه بخيط. أمّا بعد أن تجمد العيون فكان يفتح الضوء ويبعثره ويهبط. يقترب من النافذة المقفلة ويقرعها ببوز البندقيّة، فينفتح الشبّاك على الهلع. يقترب رأس الشبح من نافذة الرّجل، لكنّه لا يسمح لعينيّ المرأة بأن تغيبا عن عينيه الصقريّتين المفتوحتين على أقصى الظلام. يرى في العتمة، ويبعثر ضوء بطّاريته، فتعلو الظلال. يقترب داخل الظّلال، ويقرع النافذة ببوز بارودته، ويأمر بفتحها. ينظر في عيني المرأة، ويتأمّل اتّساع العيون على الخوف واختفاء البؤبؤين. ثمّ ينسحب بهدوء حاملاً غلّته: ساعة يد، خاتم، سلسلة ذهبيّة، إسوارة، وقليل من الدولارات، ولا شيء آخر. بلى، مرّة طلب من رجل خلع ربطة عنقه، لأنّ شعر بأنّ الخوف قد يخنق الرّجل بتلك الربطة التي تدلّت فوق الحزام المفتوح، وكأنّها حبل مشنقة. ومرّة طلب من امرأة أن تعطيه شالها الأصفر، هكذا دون سبب. لكنّه لم يكن يريد أكثر، الأكثر كان يأتيه دون عناء أو تعب. لم يكن يالو يسعى إلى الأكثر، لكنّه كان يأخذه حين يأتي، لأنّه تعلّم من عذابه في تلك المدينة التي إسمها باريس، أن لا يرفض النعمة.

أمّا مع شيرين، فقد كانت الأمور مختلفة.

لماذا تقول إنّه اغتصبها في الغابة؟

«أنا لم»، قال يالو، لكنّه سمع صراخ المحقّق:

«أنت اعترفت يا كلب، وهلّق بتقول لا، بتعرف شو بصير بالكذّابين».

لكن يالو لم يكن يكذب. صحيح أنّه وافق على أنّ ما قام به يمكن أن يُسمّى اغتصاباً، لكنّه...
لكن المسألة لم تكن تلك الليلة. شيرين لم تقدّم شكوى ضدّه من أجل تلك الليلة، بل من أجل الأيّام التي تلت.

معها، هناك، كانت الأمور مختلفة. ويالو لم يكن يعرف الكلمات المناسبة كي يقول لها إنّ رائحة البخور التي ارتفعت من زنديها، في تلك الليلة، انتشرت فوقه مثل غمامة بيضاء، ثمّ انحدرت لتستقرّ في عموده الفقريّ.

حين قال لها إنّه يحبّها من عموده الفقري، بعد ثلاثة أشهر على حادثة الحرج، غرقت في الضّحك حتى سقط الدّمع من عينيها، وصارت تتمخّط دون توقّف. اعتقد في البداية أنّها تبكي، فانحنى فوق الطاولة المليئة بالمازات في مطعم «البير» في الأشرفيّة، لكنّه حين دنا منها اكتشف أنّها تضحك.

«عم بضحك عليك»، قالت، «أنت مجدوب، طول بلا غلّة، شو هالحكي الترسو».

وصارت تتكلّم بالإنكليزية لتقول له: «فينيش، يومست أندرستاند، أفريثينك إز فينيش».

قال إنّه لا يفهم الإنكليزيّة، فقالت بالفرنسيّة: «سي فيني مسيو يالو».

«شو هو الفيني؟» سأل.

«هالقصّة». قالت.

«يعني بدّك تفنشيني»، قال.

«دخيلك يا مسيو يالو، أنا ما بقدر ضلّ هيك، دخيلك حلّ عنّي وخلّصني، خلّينا نتفاهم، قول شو بدّك وأنا بِأمرَك».

فتحت حقيبتها وأخرجت كمشة دولارات.

لماذا قالت للمحقّق إنّه صفعها لأنّها رفضت أن تأكل؟

لا، لم يصفعها لأنّها رفضت أن تأكل العصافير، مثلما ادّعت أمام المحقّق.

«حدن بياكل موسيقى!» قالت، حين رأت صحن العصافير المقليّة التي تسبح في مرق مصنوع من الحامض والثّوم.

«أنا ما باكل عصافير، هيدا حرام».

أعدّ يالو لقمة مؤلّفة من عصفور صغير. لفّ العصفور بالخبز، غمس الخبز بالمرق، وأدنى اللّقمة من فمها.

«نو، نو، الله يخلّيك».

لكنّ اليد التي تحمل العصفور المغطّى بالخبز ظلّت ممدودة، ثمّ بدأت تقترب من الفم وتحوم حوله، قبل أن تغطّ على الشفتين المقفلتين. فتحت الفتاة فمها، وبدأت تمضغ، فيما عضلات وجهها تتقلّص بشدّة.

ابتلعت العصفور وتوقّفت عن الأكل والكلام.

تابع يالو شرب العرق والنظر إلى وجهها. كان وجهها الصغير كأنّه قمر أبيض معلّق فوق عنقها الطويل. أراد أن يخبرها عن القمر. أراد أن يروي لها كيف اكتشف القمر والنجوم ودرب التبّانة الذي

يشبه مسحة من الحليب في السماء، هناك في بلّونة، في أسفل الفيللا التي قاده إليها القدر من باريس. لكنّ خاف من أن تضحك عليه.

«هيئتك ما بتحكي بالعربي، وما بتحبّي عبد الحليم حافظ».

قال لها ذلك أو شيئاً من هذا القبيل، لكنّها لم تجاوب. بقي القمر الصغير الأبيض جامداً فوق العنق الطويل، ثمّ انهمرت الدموع من عينيها. أمسكت محرمة ورقيّة، ومسحت دموعها وتمخّطت. لكن الدموع لم تتوقف. فبدأ يروي لها الحكايات عن «العندليب الأسمر» وعن سعاد حسني وشادية، وعن أغنية «جبّار» التي يحبّها كثيراً.

قال لها إنّه صار يحبّ شعر نزار قباني من أجل عبد الحليم حافظ، وأنّ «رسالة من تحت الماء»، حين يغرق الرّجل تحت ماء الغرام، هي أجمل قصيدة سمعها في حياته. وأنّه لم يقتنع بأنّ عبد الحليم لم يكن هو مَن يكتب كلمات أغنياته إلاّ حين قرأ ذلك في الجريدة.

«مش ممكن يا شيرين، الكلام بدوب بتمّه مثل السكر، كأنّو بيخلّلي الكلام يصير خيطان مغزولة غزل، مش ممكن ما يكون هو يلّلي ألّف قصيدة، وبعدين اقتنعت، ورحت واشتريت كتاب اسمه «الرّسم بالكلمات»، بس ما فهمت ولا كلمة، الشعر ما بيزبط إلاّ لّمن بغنّي عبد الحليم، إنت ما بتحبّي عبد الحليم»؟

كان القمر ساكتاً، والتقلّصات العضليّة تجتاحه، ورأى العينين الصغيرتين المعلّقتين فوق تلك الصفحة المستديرة البيضاء.

يالو لم يلاحظ أنّ عينيها صغيرتان قبل أن يأتيا إلى مطعم «البير». هناك في بلّونة رأى، لكنّه لم يرَ، لأنّ الرائحة اجتاحته وجعلته عاجزاً عن النّظر.

«بتتذكّري كيف، ما بعرف إنت شو حسّيتي، بسّ هونيك، أنا حسّيت حالي عم بغرق، كانت ريحة البخّور، وكنت مش قادر شوف شي، اتّطلعي فيّي منيح حتى شوف لون عيونك».

شيرين اختارت هذا المطعم، ذهبا في سيّارتها «الغولف البيضاء»، جلس إلى جانبها ولم يجد ما يقوله. قالت له على التلفون أن ينتظرها في ساحة ساسين، أمام نصب بشير الجميّل، في الواحدة بعد الظّهر. وقف هناك وانتظر، وكان المطر، لكن يالو لم يتزحزح من مكانه، احتمى من حبال المطر بأجزاء من النّصب، لم يذهب إلى مقهى «تشايس» المجاور. خاف أن لا تجده، خاف أن لا تعرفه، وخاف أن لا يعرف سيّارتها. قالت إنّها ستأتي في سيّارة بيضاء، فوقف تحت المطر منتظراً السيّارة البيضاء التي تجلس في داخلها، وحين أطلّت السيّارة لم يرها. بحلق في كلّ السيّارات، لكنّه لم يرَ، تبوقّفت السيّارة إلى جانبه، فتحت الباب وأشارت إليه، رآها فسقط على المقعد الجلديّ داخل السيّارة، وامتلأت الأرضيّة ببقع الماء المتساقط من معطفه الأسود الطويل.

«بعدك لابس هالكبّوت؟» سألت.

لم يجد ما يقوله. فلقد لبس هذا المعطف من أجلها، من أجل أن يذكّرها بتلك الليلة. لكنّه كان يكذب حتّى دون أن يحكي. فهذا معطفه الذي لا يطيق فراقه. لبسه في بيروت، ولبسه في ثكنة الحرب قرب العدليّة، ولبسه في باريس، ويلبسه في بلّونة، ولا يطيق خلعه، حتّى أنه كان يكره

الصيف من أجله. لكن حتى في الصّيف، كان هذا المعطف لا يفارقه في رحلات الصّيد إلى الحرج. لكنّه لم يجد ما يقوله. خطرت له فكرة العمود الفقري، وأراد أن يخبرها عن الحبّ الذي يفكّك الظهر، لكنّه لم يقل شيئاً. انتظر صامتاً حتى وصلا إلى مطعم «البير». أوقفت السيّارة ونزلا. دخلت أمامه، وجدت زاوية منعزلة حيث جلسا. وقبل أن يفتح فمه من أجل أن يقول لها إنّه مشتاق، مثلما خطّط أن يفعل بعد موافقتها على الخروج معه إلى المطعم، جاء النادل فسألته ماذا يشرب؟

«عرق»، قال يالو.

«عرق»، قالت شيرين متردّدة، «ليش لا».

وبدأ يالو يطلب المازات، وكانت شيرين وكأنّها لا تبالي بأصناف الطعام، أو لا تسمع. ويالو كان متأكداً من أنّ موافقتها على تناول الغداء معه سوف تقودها في النّهاية إلى بيته في بلّونة، أو إلى بيتها في الحازمية.

عندما تحمّم في الحادية عشرة قبل الظّهر، ودلق شعره بالشمبوان الأخضر، ووقف تحت الدّوش السّاخن وأغمض عينيه، رأى شيرين. انهمر الماء فوقه وانهمر حبّه. أحسّ بأنّ كلّ شيء يتساقط عن كتفيه، كلّ عمره تساقط تحت الماء الساخن، وأحسّ نشوة غريبة. مارس العادة السريّة دون أن يدري، وتساقط كلّ شيء وجاء إليها. ترك الرّغبة الجنسية في البيت، وجاء هكذا عارياً دون رغبة، وقف تحت الدّوش وأنهى المسألة، ترك رغبته في بيته وجاء إليها بالحبّ. الحبّ وحده قال في نفسه، الحبّ من أجل الحبّ، مثل عبد الحليم. حبّ لا يدري كيف يقوله، لكنّه سيقوله. فهو منذ لقائه الأوّل بشيرين لم يتوقّف عن سماع أغاني عبد الحليم، صحيح أنّه تابع حفلات صيده، لكنّه كان يقوم بها من دون رغبة حقيقيّة. أمّا مدام رندة، فقد توقّف عن مضاجعتها، نام معها ثلاث مرّات فقط خلال ستّة أشهر، وفي كلّ مرّة كانت تضع فيلماً جنسيّاً على جهاز الڤيديو، فلا ينام معها إلاّ عبر الفيلم.

قالت شيرين إنّها ستمرّ على ساحة ساسين وتأخذه بسيّارتها. فركن سيّارة المدام في زاوية «مطعم لالا» للفراريج المشويّة، ومشى في اتّجاه ساحة ساسين.

كان يالو يعتقد أنّ شيرين لا تملك سيّارة. فحين اصطادها مع ذلك الرّجل الأشيب، الذي انحنى شعره الرّمادي فوق رقبتها، اعتقد أنّها لا تملك سيّارة. الأشيب غادر بسيّارته، وتركها وحيدة مرتجفة في الغابة، ويالو أخذها إلى كوخِهِ لأنّه لم يكن يملك حلاً آخر.

لماذا قالت للمحقّق إنّه أمرها بالخروج، وطلب من الرّجل أن يغادر؟

«إنّها تكذب يا سيدنا».

عندما قال إنّها تكذب، فرقع الكفّ على خدّه الأيمن، وشعر بدوائر صغيرة بيضاء تخرج من عينيه، وغام كلّ شيء.

صحيح ماذا جرى؟

سوف يقضي يالو أيّاماً طويلة في زنزانته، محاولاً إعادة تركيب الحادثة كما حصلت بالضّبط، لكنّه سوف يفشل.

عندما ضرب الضّوء على الضحيّتين، ثمّ مشى مهرولاً باتّجاههما، لم يسمع شيئاً. كان وقع قدميه

وصوت ارتطام جزمته البلاستيكيّة بالأرض يملأ أذنيه. كذلك كان يحصل معه دائماً. يعلو طنين قدميه، فيما يتقدّم من صيده، فلا يسمع شيئاً.

أطلق عليهما ضوء بطّاريّته، ثمّ تقدّم، وعندما وصل إلى السيّارة، رأى الرّجل الأشيب يرفع رأسه مذعوراً، قبل أن يخرج من السيّارة ويقف أمام يالو. نظر يالو إلى الفتاة، وأشار ببوز بندقيّته. إشارته لم تكن أمراً بالخروج من السيّارة، لكنّ الفتاة فتحت الباب وخرجت، فاستدار يالو ومشى نحوها، وفي تلك اللحظة قفز الأشيب إلى السيّارة، وأقلع بها بسرعة إلى الوراء، ثمّ استدارت السيّارة ومضت فوق عجلات تئز بالتراب المتطاير حولها. رفع يالو بندقيّته في اتجاه السيّارة، سحب الأقسام استعداداً لإطلاق النار، أو هكذا أوحى، فسمع بكاء الفتاة. التفت فرأى الفتاة جاثية على الأرض، وتتنهّد بالبكاء. أحنى بندقيّته ووقف إلى جانبها وسقط الصّمت بينهما.

قاد يالو الفتاة إلى بيته بعد أن طلب منها خلع سكربينتها ذات الكعب العالي. أمسكها من يدها وأوقفها، ثمّ مشى بها، وعندما اكتشف أنّها تتعثّر بسبب الكعب العالي، نظر إلى سكربينتها، ففهمت الفتاة، وخلعتها دون أن يطلب منها ذلك. حملت السكربينتين بيدها اليمنى ومشت إلى جانبه. لكنّها تعثّرت مرّة جديدة وكادت تسقط على الأرض. انحنت كأنّها تسقط، فانحنى يالو فوقها، لكنّها استعادت توازنها ووقفت، فأمسكها من يدها اليسرى، وقادها إلى حيث التمعت رائحة البخّور من زنديها الأبيضين الجميلين.

لماذا كذبت على المحقّق، وقالت إنها كانت مع خطيبها؟ لا يذكر يالو أنّه قال لها أنّ زنديها مثل الرزّ بحليب، لكن هناك في المطعم، وبعد أن صفعها، ثمّ انتهيا من أكل الطعام، طلب يالو رزّاً بحليب. فابتسمت شيرين، لأنّها تذكّرت أنّه قال لها إنّ زنديها أطيب من الرزّ بحليب.

لا، لم يصفعها من أجل العصافير، كما ادّعت أمام المحقّق، بل لأنّها عرضت عليه مالاً، وهو يحتقر المال. أكل دزّينة عصافير مقليّة، وشرب نصف قنّينة عرق بلدي، قبل أن يصفعها لأنّها أهانت كرامته.

لا، ليس صحيحاً ما قالته. فهو لم يأمرها بالرّكوع هي وخطيبها. هي ركعت بعد أن غادر الرّجل الأشيب. كما أنّها لم تكن مع خطيبها. فهذا الشاب الذي جلس في غرفة التحقيق لم يكن معها هناك في الغابة.

قالت للمحقّق إنّه أمرهما بالرّكوع وصوّب نحوهما بندقيته، وكان يريد قتل خطيبها إميل شاهين، لكنّها توسّلت إليه أن يتركه، فتركه.

«أنت إميل»؟ سأل المحقّق.

«نعم، نعم، إميل شاهين»، أجاب الشاب.

«هل عندك ما تضيفه»؟

«شيرين قالت كلّ شيء»، أجاب إميل.

قالت إنّه أمر إميل بأن يتلو صلاته الأخيرة قبل أن يقتله أمام عشيقته، «ساعتها صرت أترجّاه وأبكي، بسْ ضلّو متيّس، والبارودة مصوبّة على رأس الزلمة، فصرخت، ما بعرف منين إجتني القوّة، فزّ

إميل على السيّارة وزمط والحمد لله، خطيبي هرب، وأنا وقعت بين إيدين هالنّصّاب».

«شو جوابك يا دانيال»؟ سأل المحقّق.

شعر يالو بالتأتأة والعجز عن الكلام. عادت البحصة إلى فمه، أمّه كانت تضع له بحصة صغيرة تحت لسانه من أجل أن يحكي دون أن يتأتئ. ثمّ نسي التأتأة حين رأى الدم، هكذا كان سيكتب لو استطاع النظر إلى حياته في مرآة الأيّام، لكنّه يقف هنا، يشعر ببحصة أمّه تحت لسانه، ولا يجد كلمات يقولها.

«لماذا لم يبلّغ خطيبك فوراً عن الحادثة»؟ كان سيقول.

«لماذا كان أشيب وفي الخمسين، وصار اليوم شابّاً»؟ كان سيقول.

«لماذا تركك وهرب»؟ كان سيقول.

لكنّه لم يقل. والمحقّق لم يلحّ عليه من أجل أن يجاوب. اعتبر صمته جواباً واعترافاً.

«هيدا يلّي اغتصبك، وبعدو لاحقك، وعم يبتزّك، وياخد منّك مصاري؟» سأل المحقّق.

أحنَتْ شيرين رأسها بالموافقة.

نظر إميل إلى ساعته وسأل المحقّق إذا كانا يستطيعان المغادرة الآن.

«طبعاً طبعاً»، قال المحقّق، ورافقهما إلى باب المخفر.

أمّا في مطعم «البير»، فلا.

صفعها فخرست. ثمّ حين طلب رزّاً بحليب ابتسمت. فقال لها إنّه يحبّها.

«أنا مخطوبة يا يالو»، قالت.

«أنا بحبّك»، قال.

«دخيلك»، قالت.

جاء النادل بفاتورة الحساب، فصرفه يالو وطلب كأس عرق من جديد. شرب شفّة من كأس العرق، نظر في عينيّ الفتاة، قبل أن يغمض عينيه طويلاً.

«دخيلك ما تنام»، قالت.

«اسكتي»، جاوبها، «اتركيني عم بحكي مع الله».

وبدأت الفتاة تحكي، ويالو يستمع إليها بعينيه المغمضتين.

«أنا بحترم مشاعرك، بس متل منّك شايف، أنا مخطوبة وما بقدر»، قالت.

«هيدا الخرا يلّلي تركك بالحرش وهرب»؟ سأل.

«لا، لا، هيدا تركته، خطيبي واحد تاني».

وروت الفتاة، واستمع يالو.

«متل الأفلام المصريّة» قال، «كأنّي عم بحضر فيلم للأستاذ وحيد».

قالت إنّها سوف تستمع إلى الأغاني العربيّة من أجله، وقالت إنّها تقدّره، وقالت إنّها تعتذر، وقالت إنّه كان محقّاً في صفعها لأنّها أساءت إلى مشاعره عندما عرضت عليه المال.

« خلص هالحكي »، صرخ يالو.

وقف ومثّل مشهد فريد شوقي عندما صفع هند رستم في فيلم « فتاة النيل »، وكيف ركعت الممثّلة وقالت: « بحبّك يا وحش ».

« هيك بدّي ياكي تكوني »، قال: « لازم تحبّي رجّال حقيقي، مش هالخراوات، واحد، ختيار قد بيّك، والتاني بخاف من أمّو ».

« معك حقّ »، قالت شيرين، « بس شو بقدر أعمل، بحبّو، كان طالب معي بالجامعة الأميركيّة ونمنا سوا، أنا كنت آخد حبوب منع الحمل، بسّ يومها نسيت، ما بعرف ليش، ولّمن خبّرتو إنّي حبلى ولازم نتزوّج، هرب، وقال إنّو بخاف من أمّو، وبعدين دبّرت حالي، عملت « ديبريسيون »، وأخذتني واحدة صاحبتي عند الدكتور سعيد يلّلي عملّلي « الكورتاج »، وحبّني، قال إنّو حبّني قد ما بكيت. وصلت لعندو على العيادة، وصرت أبكي، ما قدرت إحكي، قعدت على الكرسي، وحطّيت راسي بين إيديّ وصرت أشهق والدّموع تكرج من عيوني، والدكتور ما قال شي، تركني أبكي وقعد يتفرّج عليّي. هو بعدين قلّلي إنّو قعد يتفرّج، قلّلي إنّو انغرم فيّي من أجل الدموع، هيك قالها بالعربي الفصيح، قال من أجل الدموع وعبطني. بكيت ما بعرف قدّيش، بعدين قلّلي يلّله قومي، قومي على الغرفة الجوّانيّة. قمت على الغرفة التانية وسمعتو عم بقلّلي، اشلحي، شلحت التنّورة وبقيت واقفة. قلّلي لا، وأشّر بإيديه على كلّ شيء. وشلحت كلّ شيء، وصار يتطلّع بصدري، حسّيت مدري كيف، نظراتو كانت عم تنغرس بصدري كأنّها دبابيس، وسمعتو قال: حلو كتير. بس ما ردّيت، كنت عم برجف من الخوف، قلتلّلو بردانة يا حكيم، قلّلي تلفّحي، تلفّحت على تخت غريب، نصف تخت، نمت على ضهري وتدندلو إجريّي لتحت، قرّبت الممرضة منّي ومعها إبرة، وهو صار يتطلّع تحت، وعيونو مدري كيف كانوا، خفت يكون في مشكلة، حاولت إحكي، بس لساني صار تقيل بتمّي، متل شي قطعة كاتشوك، وبعدين ما بتذكّر. لا، قبل ما غيب عن الوعي، قلتلّلو بردانة، الله يخلّيك عطيني غطاء، كنت خايفة ومستحيّية، وعيونو كانوا كأنّن شايفين أشيا، وبعدين لّمن فتّحت عيوني، كان كلّ شيء خلص. سمعت الممرّضة عم تقول الحمد لله على السلامة، البسي وفوتي عند الحكيم ».

روت شيرين، انطلق لسانها دفعة واحدة، كانت تروي وتبكي وتتمخّط، ويالو يعطيها أوراق الكلينكس ويشتعل، كلّ شيء فيه اشتعل. نصف السّرير أشعله، وإشارة الطبيب بيديه لها بأن تخلع ثيابها أشعله، ومشهد الممرّضة وهي تشكّها إبرة البنج أشعله.

قالت إنّها خلعت كلّ ثيابها، ورسمت ما يشبه الدّوائر حول نهديها الصّغيرين، فشمّ رائحة النهدين، وشمّ العريّ، لكنّه كان كالمشلول. هي تحكي وهو يستمع ويشعر بعينيه ثقيلتين كأنّهما في النّوم. روت عن النزيف الذي أصابها بعد الإجهاض بيومين وكيف أخذها الدكتور سعيد الحلبي إلى عيادته الخاصّة، حيث أقامت ثلاثة أيّام حتى شفيت، وكيف أنّها أحبّته في اليوم الثالث.

« تركتو ينام معي من دون ما أشعر برغبة حقيقيّة. لا، ما نام معي مزبوط ». قالت إنّه في اليوم الثالث، والساعة تشير إلى السّادسة مساءً، وهي وحيدة في الغرفة، تغالب النعاس، وتشعر بالشّوق

إلى إشعال سيجارة، رأته قادماً. كان غبش المساء يلوّن كلّ شيء بالرّماديّ الذي ينوص فيه الضّوء، حين دخل الغرفة برأسه الذي يلتمع بالشيب، جلس إلى جانبها على السّرير، وقال، «خلص، الحمد لله على سلامتك، هلّق صار فيكي تروحي على البيت». أزاحت الغطاء عنها من أجل أن تنهض، فأمسك بيدها.

«لمّن مسك إيدي حسّيت إنّي بحبّو».

قالت إنّها أحبّته من يده. كانت أصابعه الطويلة مثل أصابع عازف البيانو مشبوكة بأصابعها، حين شعرت بالحبّ.

«وضع يده اليمنى على يدي، وترك يده الثانية تتغلغل في شعره الأبيض، فأحببته». قالت إنّها أحبّته، وتمنّت أن يضمّها إلى صدره.

«قلتلّلو ما بدّي روح، تعوّدت عليك يا دكتور».

قالت شيرين عن المساء، كان الليل يزحف فوقهما، وأنّها لا تعرف ماذا جرى بعد ذلك.

«وما بعرف شو صار، ما بتذكّر. بتعرف أنا ما بتذكّر هالأشيا، مش بسّ مع الدكتور سعيد، مع الكلّ يعني، معك ما بتذكّر، ومع إميل ما بتذكّر. مبلى، بتذكّر الغرفة والدكتور حدّي، وإنّي نمت معو، بسّ ما بتذكّر التفاصيل، وما بعرف شو صار، ليش قولك بصير معي هيك»؟

«شو بعرّفني»، قال يالو.

«غريب، والله ما بتذكّر شي»، قالت.

«يعني هلّق ما بتتذكّري كيف نمتي معي؟» سأل يالو.

...

«ما بتتذكّري كيف تاني مرّة، صرت تقولي إنّك عم تشمّي ريحة الصنوبر كأنّو الصنوبر دخل على الغرفة».

«أنا قلت هيك»؟!

«طبعاً».

«مش معقول».

«أنت تحكي عن ريحة الصنوبر، وأنا حسّ إنّو سلسلة ظهري عم تتفكّك».

«أنا ما قلت شي»، قالت شيرين، «مش ممكن، أنا معك كنت رح موت من الخوف، بعدين الله يخلّيك خلّينا ننسى».

لماذا نسيت كلّ شيء؟

نسيت كيف أخبرته في مطعم «البير» عن الدكتور سعيد، وعن خطيبها الجديد - القديم إميل. جلست كالغريبة، وخرج من عينيها الصغيرتين شيء يشبه وحشيّة الشّباب في ذلك اليوم الذي قرّر يالو أن ينساه، ونسيه. حين أخذوا الرّجال الثلاثة إلى المقبرة، وصلبوهم على الأرض تحت شجر السرو في مقبرة مار متر. صلبوهم قبل أن يطلقوا عليهم النّار، ثمّ صاروا يشتمون ويبصقون، والرّعب يسكن في عيونهم. يالو تقيّأ يومها ثمّ بكى، ثمّ ذهب إلى البيت، ثمّ... لا، لا يريد أن يتذكّر الآن،

فاغمض عينيه.

قالت إنّها قبّلت الطبيب، رفعت عنقها قليلاً من أجل أن تلتقي شفتاها بشفتيه، وأنّها أحبّته.

« تركته ينام معي من دون رغبة، بسّ هو ما نام. . . » قالت.

قال لها الطبيب إنّ الممارسة الجنسيّة الكاملة، حرام الآن.

« ونام مع صدري »، قالت وهي تبكي وتتمخّط.

« كيف يعني »؟ سأل يالو بصوت متهدّج.

« يعني هيك »، قالت، ورسمت بإصبعها خطّاً بين نهديها.

« وأنا ما حسّيت شي، مبلى، حسيت بالحرارة ».

قالت إنّها أقامت مع الطبيب علاقة طويلة، وأنّه كان غريب الأطوار، وأنّه كان ينام معها « دايماً هيك ».

« كيف يعني هيك »؟ سأل يالو.

« يعني هون »، ورسمت خطّاً وهميّاً بين نهديها.

« كلّ الوقت هيك »؟!

« تقريباً »، قالت، « قال إنّو بحبّ بزازي ».

« ما تقولي هالكلمة »، قال يالو. « مش حلو النسوان تقول كلماتْ هيك ».

« طيّب شو بدّك ياني قول، عم قول الحقيقة ».

« قولي سهرو ».

« شو يعني سهرو »، قالت.

« نسيتي! أنا علّمتك هالكلمة لمّن كنتِ عندي بالبيت ».

« قلتلّك إنّي ما بتذكّر شي ».

« وقتها اسألتيني شو يعني وشرحت لك ».

« طيّب، اشرح لي هلّق ».

« هلّق لا »، قال يالو، « بسّ ما تستعملي هيديك الكلمة ».

قالت إنّ الطبيب لم ينم معها ولا مرّة. كان يكتفي بالغزل وبهيدول. « كان يقلّلي إنّو بخاف ينام معي مزبوط لأنّا بالعيادة، قلتلّلو طيّب منروح عالأوتيل، قال، كلّ النّاس بتعرفو وهو رجّال متزوّج، وصرنا نقضيها بين العيادة والسيّارة، وهونيك ببلوّنة وقت يلّلي اغتصبتني. . . ».

« أنا اغتصبتك؟ شو هالحكي! ».

« يعني وقت يلّلي أخدتني لعندك ونمت معي، وقتها كنّا بالسيّارة، قلّلي وطّي راسك ».

« يمكن شافني ».

« لا، ما شافك، كان بدّو ياني. . . ».

« بدّو ياكي شو »؟

« بدّو ياني وطّي راسي، وساعتها شرّفت حضرتك، ومتنا رعبة، وما بعرف كيف علّيت راسي،

وكيف هو ضبضب حالو».

«أنا أهبل»، صرخ يالو، «أهبل وحمار».

«وطّي صوتك»، قالت شيرين، «أرجوك، المطعم مليان ناس، عمول معروف ما تعلّلي صوتك».

فقال يالو بصوت منخفض إنّه أهبل وحمار.

أين رائحة البخّور؟

لماذا لم يشمّ يالو رائحة البخّور، حين رآها جالسة في غرفة التحقيق؟

في مطعم «البير»، شمّ الرّائحة، كان بخّورها أقوى من العرق والعصافير المقليّة وكلّ شيء. أمّا هنا، في غرفة التحقيق البيضاء، فلم يشمّ شيئاً. بلى كان في أنفه ما يشبه رائحة الكاوتشوك. وعندما سيجبره المحقّق على كتابة قصّة حياته، فإنّه سوف يكتب عن رائحة الحبس، سوف يقول إنّ رائحة السّجن تشبه الكاوتشوك المبلّل بالماء. رائحة نفط ومازوت ومطّاط يشتعل بالدخان.

عندما رآها أمام المحقّق، سقط على الكرسيّ، وأغمض عينيه بحثاً عن رائحة البخّور. رأى إميل الجالس إلى جانبها، ورأى فخذيها الرفيعين العاريين بالتنّورة القصيرة، ورأى استدارة النهدين الصغيرين، وانتظر البخّور. لكنّ البخور لم يطلع، بل ازدادت الرّائحة قوّة، وأصبحت أشبه برائحة مطّاط محروق مغطّى بالماء، وشمس تخترق كل شيء وتجعل الرؤية مستحيلة.

وشيرين قالت.

قالت ومدّت يدها وأمسكت يد يالو، في المطعم، قبل أن تسحب يدها من يده وتقول «دخيلك».

«دخيلك خلّيني فلّ. أنا ما بدّي منّك شي، بعتذر، سامحني، وخلّيني فلّ».

«لوين بدّك تروحي»؟ سأل يالو.

«بدّي روح على بيتي وحياتي»، أجابت.

«فلّي، ليش أنا رابطك؟»

«نعم رابطني، دخيلك فكني وخلّليني روح، أنا ممنونتك على كلّ شي، بس لازم تفهم إنّو خلص، كلّ شي خلص».

شعر يالو برغبة في صفعها من جديد، لكنّه لم يفعل. الصّفعة كانت منطقيّة عندما فتحت جزدانها وأخرجت منه كمشة من الدولارات ودفعتها إلى يالو، تاركة جزدانها مفتوحاً على الطاولة، وطلبت منه أن يحلّ عنها.

«خود كلّ شي»، قالت، «وإذا بدك أكتر أنا مستعدّة إدفع، بس حلّ عنّي».

ساعتها، وقف يالو وصفعها، سمع أصوات أقدام تقترب، فخمّن أنّ عمّال المطعم سيأتون، وضع يده في جيبه متحسّساً السكّين، واستعدّ للمعركة. لكن صوت الأقدام تدحرج بعيداً وغاب. جلس في مكانه، وشرب كأسه كلّه دفعة واحدة، وخيّم الصّمت الذي لم يقطعه سوى سعال شيرين وبكائها.

أعطاها ورقة كلينكس، فأعادت المصاري إلى الجزدان، ثمّ أعطاها لقمة كبّة نيئة، فأكلتها، وعاد

الكلام إلى الكلام.

روى لها عن الأفلام المصريّة التي يحبّها، لأنّ المدام جعلته يحبّها. كانت تطلب منه النّزول إلى بيروت مرّة في الأسبوع، من أجل أن يجلب لها الأفلام العربيّة من محلّ ڤيديو في حيّ «السوديكو». وكانت تقضي صباحاتها في التفرّج على هذه الأفلام. وكانت تدعوه في بعض الأحيان إلى مشاهدتها معه. أمّا الأفلام الأخرى، فلم يخبر شيرين عنها، عدا أنّه لم يكن يعلم من أين تجلبها المدام، لكنّها كانت لا تتفرّج عليها إلاّ في اللّيل. النّهار للأفلام العربية، والليل لتلك الأفلام التي كانت لا تشاهدها إلاّ مع قنّينة ويسكي «بلاك ليبل». ويالو لا يريد أن يتكلّم الآن عن تلك الأفلام، لأنّه منذ شيرين صار يرى الحياة بعينين جديدتين.

لماذا لم تصدقه شيرين؟

لماذا تصرّ على الاعتقاد بأنّه يبتزّها، وأنّ حبّه لها وأغنيات عبدالحليم حافظ لا معنى لها؟

في المطعم، حين روت عن علاقتها بإميل أحسّ بحاجة إلى صفعها من جديد. قالت إنّها صارت تعتقد أنّ الدكتور سعيد لا يحبّها.

«يعني كيف بدّي قللك، ما بعرف، بسّ حسّيت إنّو ما بحبّني مزبوط».

قالت إنّ علاقتها بالطبيب انقطعت بعد تلك اللّيلة الجحيمة. «متل كأنّو كلّ أبواب جهنّم انفتحت. رحت لعندو على العيادة متل العادة. يعني الساعة ستّة المساء، على أساس منقضي ساعة زمان قبل ما يرجع على بيتو، قعدنا نتحدّث، قرّب صوبي، مدّ إيدو حتّى يفكّ أزرار القميص، وسألني عن إميل. أنا وقتها كنت رجعت إضهر مع إميل، زهقت حياتي من عيشة السرّ والكذب والمواعيد الناقصة، وبعدين ما كان ينام معي إلاّ متل ما قلتلّك. رجعت لإميل وصرت إضهر معو، ما بخبّرك كيف صار لمّن قبلت إحكي معو، قال إنّو حاسس بعقدة ذنب، وإنّو وإنّ، وقال إنّو راح يجيب إمّو تخطبني. أنا ما خبّرت الدكتور سعيد عن إميل، مدري كيف عرف، مبلى خبّرتو إنّو إميل اتّصل، بس ما خبّرتو إنّي رحت معو على السينما، وإنّا نمنا سوا».

«نمتِ معو»! سأل يالو.

«شوفيها، ما هو رح يصير خطيبي».

«يعني كنتِ تنامي مع رجّالين بنفس الوقت»؟

لم تجاوب شيرين، خفضت رأسها وسكتت.

«شو بك سكتتِ»؟

قالت إنّها لم تعد تفهم عليه، أخذها واغتصبها وصار يلاحقها بالتلفونات، ويفرض عليها أن تلتقي به في المقاهي، وينتظرها أمام بيتها وأمام عملها، ويبتزّها، ويهدّدها، ويأتي الآن ليعطيها دروساً في الأخلاق لأنّها نامت مع رجلين.

«وأنت مع كم واحدة نمت من نسوان الحرش»؟

«لا، أنا مش هيك».

«إنت شو؟ إنت مين؟ والله ما بعرف شو الله علّقني فيك»؟

«وبعدين»؟ سأل يالو.
«بعدين شو؟» قالت شيرين.
«خبّرتيه عن إميل، وبعدين»؟
«آه، عم تسألني عن الحكيم».
قالت إنّها أصيبت بالدّهشة عندما رأت ماذا حلّ بالدكتور سعيد. عندما سألها عن إميل، قرّرت شيرين أنّ الوقت قد حان من أجل أن تخبره الحقيقة. وعندما سمع أنّها ذهبت معه، بعد أن حضرا فيلم «سكارفيس»، إلى المطعم الإيطالي حيث تعشّيا، ثمّ ذهبت إلى شقّته وقضت اللّيلة معه، لم يغضب ويطردها من العيادة مثلما توقّعت، بل صار يأكل أظافر أصابع يديه بنهم ودون توقّف، ثمّ اقترب منها، وأمسكها من صدرها.
«لا لا»، قلت له، «لا، ما بقى بدّي هيك».
«بعرف كيف بدّك»، أجابها، وبدأ يمزّق ثيابها، ثمّ قادها إلى الكنباية، خلعت كلّ ملابسها وساعدته على خلع ملابسه، وبدأ الجحيم.
قالت شيرين إنّها لا تعرف ماذا جرى، هل نام معها أم لم ينم. قالت إنّه كان منتصباً، وأنّها أمسكت به، وأنّه دخل، لكنّه، لا تدري، ربّما قذف بسرعة، لكن لم يكن هناك أثر، ربّما ارتخى فجأة فادّعى أنّه انتهى، وبدأ يحاول من جديد. كان حدّها كل الوقت، كأنّه ينام معها، لكنّه لم... ثمّ قال إنّه لا يستطيع، لأنّها خصته. «أنتِ امرأة تخصين الرجال».
نظرت شيرين إلى يالو وسألته «معقول هالحكي».
قال يالو إنّه لم يفهم بالضبط ماذا جرى.
«وأنا كمان ما فهمت»، قالت شيرين.
«اللّه لا يجرّبنا»، قال يالو ضاحكاً.
«يعني مزبوط أنا بخصي الرجال»؟ سألت شيرين.
«مع غيري ما بعرف، بس معي أنا مستعد برهنلك هلّق».
«ليك بشو بالك».
«بشو لازم يكون بالي»؟ قال يالو وهو يرتشف من كأس العرق.
قالت شيرين إنّه نهض، لبس ثيابه، وتركها وحدها في العيادة ومضى.
«لبست تيابي بسرعة بلا ما إتحمّم، خفت إنّو يكون قفل الباب، وزربني هونيك، لمّن فتحت الباب انفتح، حملت حالي ورجعت عالبيت وخلص».
«خلص»؟
«لا، بعدين صارت القصّة ببلّونة. ترجّاني وطلعت معو، وصار يلّلي صار وخلص».
«وإميل»؟ سأل يالو.
«لا، لا إميل ما عرف شي عن علاقتي بالدكتور سعيد، بعدين شو هالعلاقة يلّلي ما إلها طعمة».
قالت إنّها مع إميل، لا تشعر أيضاً بطعم الأشياء، لكنّها سوف تتزوّجه. تنام معه دون أن تشعر

بالرّغبة، لكنّها تشعر نحوه بالحنان، وخصوصاً أنّه يحمل شعوره بالذنب نحوها على كتفيه، ويظلّ منحنياً. كأنّه خائف عليها.

قالت شيرين إنّها سوف تتزوّج إميل وتريد من يالو أن يفهم وضعها، ويتوقّف عن ملاحقتها بالتلفون، لأنّ موعد الخطبة صار قريباً.

«الخطبة؟ أيّ خطبة»؟

«خطبتي من إميل»، قالت شيرين «نحنا قرّرنا نخطب، اللّه يخلّيك خلص».

«هلّق ظهرت الحقيقة»، صرخ المحقّق.

لماذا قال المحقّق إنّ الحقيقة ظهرت، هل لأنّها جاءت مع إميل وكذبت، أهكذا تظهر الحقيقة؟

قال المحقّق إنّ الحقيقة ظهرت، «وما بقى ينفع الكذب».

«نعم يا سيّدي»، قال يالو، وأراد أن يعترف. أحنى رأسه وأغمض عينيه فشعر بالاعتراف، وسمع صوت جدّه الكوهنو، وهو يقول بصوته المبحوح الذي تبتلعه حنجرته: «اعترف». كان يالو يخاف حين يستمع إلى أمّه وهي تقول إنّ أباها ابتلع صوته، يخاف ويتوقّف عن بلع ريقه، كي لا يبتلع صوته ويصبح مثل جدّه.

«اعترف يا ولد»، يصرخ الكوهنو.

لا يرى يالو سوى لحية بيضاء، تنتشر حولها رائحة غريبة.

«هذه رائحة البخّور»، قالت الأمّ. «جدّك كوهنو يا ابني، بيعلك البخّور والمسك قبل ما يُباشر الصلاة، وأنت كمان، بكرا بس تكبر إنشاللّه بتصير كوهنو متل جدّك».

«أنا بكره كلّ الكوهنوات»، قال دانيال.

لكنّ الجدّ، الخوري أفرام مثلما صار اسمه بعد أن دخل في سلك الكهنوت، نسي كلّ شيء. نسي اسمه الأوّل هابيل، واسمه الثانيْ الذي أطلقه عليه الملّلا الكرديّ، ونسي عمله كبلاّط في ورشات البناء التي كانت منتشرة في بيروت، ونسي أمّه التي ماتت في قرية بعيدة اسمها عين ورد، ونسي زوجته التي قتلها مرضها الطويل.

الكوهنو أفرام لا يذكر من أمّه سوى شعرها الأسود الطّويل. الذي تجمّدت فوقه بقع الدّم، وصارت مثل العيون المفتوحة. أفرام يمضغ صمغ شجر الصنوبر، ويعطّر لحيته بالبخّور، ويخاف من العيون المفتوحة.

«غمّض عيونك يا ولد واعترف».

«عيون هالصّبي بخوّفوني، ليش عيونو كبار هلقد ورموشو طوال، منين جايب هالعيون، نحن بالعيلة ما عنّا عيون كبار هيك».

لم يكن يالو يعرف كيف يجاوب على أسئلة جدّه الكوهنو، لكنّه كان يغمض عينيه ويعترف أنّه كذب أو سرق تفّاحة أو لم يدرس أو أيّ شيء يخطر في باله. حين يستمع الكوهنو إلى الاعترافات يتحوّل من كوهنو يتقبّل سرّ الاعتراف إلى جدّ، وبدل أن يعظ الفتى الذي يعترف أمامه مغمض

العينين، منحني الرأس، يبدأ في ضربه بقضيب الخيزران.

«ما بدّي إعترف عندك يا جدّو».

«أنا مش جدّو، أنا الأبونا أفرام، إذا ما اعترفت ما فيك تتناول بكرا».

كان يجبره على الاعتراف، ثمّ يبدأ في ضربه، والفتى يخاف من هذا الصوت المتحشرج، الذي يمهّد لأنين قضيب الخيزران فوق قدميه العاريتين.

يالو لا يبكي، يبتلع ريقه، ويرتجف بالقهر أمام جدّه.

كان يسمّيه الجدّ الأسود، وكان ذلك الرّجل المربوع القامة، العسليّ العينين، الكبير الأنف، الذي تحتلّ لحيته البيضاء وجهه كلّه وتنحدر إلى صدره، هو ربّ هذه العائلة الصغيرة المؤلّفة من يالو وأمّه غابي، ولم يكن له أب. فالأب هاجر من زمان إلى السّويد وانقطعت أخباره، ولم يكن هناك أخ أو أخت.

«فقط نحن الثلاثة»، قال يالو للمحقّق حين سُئل عن عائلته.

«نحن عائلة مؤلّفة من ثلاثة أشخاص فقط: إبو وبرو وروحو قديشو، وأنا هو البرو».

«شو هالحكي هيدا؟ شو أنا عم بمزح معك»؟ صرخ المحقق.

«لا سيدنا، بس جدّي الأسود كان هيك يحكي، هو سرياني، بس أنا بعتقد إنّو كردي، ما بعرف شو هالخلطة العجيبة، هيك نحن، آب وابن وروح قدس، وأمّي هي الرّوح القدس، هيك تعلّمت من أنا وصغير، بس جدّي بطّل يندهلي يا برّو، قال إنّي مش برّو صالح، البرّو هو المسيح، وأنا طالع مثل يوضاس، أزعر ومش نافع، منشان هيك صار يندهلي يالو، ولّمن يسمع أمّي عم بتقلّلي يا برّو يمنعها ويصرخ عليها».

لماذا لم يقل يالو هذه الأشياء للمحقّق؟

عندما سأله عن عائلته لم يعرف ماذا يجاوب. أغمض عينيه كأنّه لا يسمع.

«اعترف»، صرخ المحقّق.

قرّر يالو أن يعترف، جاءه الاعتراف فقال: «نعم، بس مش هيك صار».

«شو صار؟ هات لنشوف».

قال يالو إنّ شيرين لم تكن في السيّارة مع إميل بل مع رجل آخر.

«كذّاب، ليش ما قلت هالحكي، وقت يلّلي كان السيّد إميل قاعد هون».

وسقط الصّمت.

شعر يالو أنّ الصّمت ينتشر في كلّ أنحائه، صمت شامل يبتلعه ويبتلع صوته وأذنيه. هكذا أحسّ حين وصل إلى الفيلّلا. قال له المحامي تعال، وجاء به من باريس إلى هناك. وهناك، في قرية بلّونة، سمع صوت الصّمت، وتآلف معه، وصار جزءاً منه. واكتشف أنّ اللّيل يملك جسداً، وأنّ جسد اللّيل يسقط فوقه ويغطّيه.

ليل مثل معطف أسود، وصمت مثل الصّمت، ونجوم تنتشر فوقه كأنّها مفتوحة على الأبد، وأبد يأخذه إلى آخر الخوف.

قال المحامي ميشال سلّوم إنّه أتى به إلى هنا من أجل أن يحرس ڤيلّلا «غردينيا». قال إنّه جلب بندقيّة كلاشينكوف وصندوق ذخيرة، ودلّه على الكوخ في أسفل الڤيلّلا، حيث سيقيم.

«نعم، نعم»، قال يالو.

«انزل على بيتك، رتّب حالك وبعدين لحقني لفوق حتّى عرّفك على مرتي الستّ رندة، وعلى بنتي غادة».

«نعم، نعم»، قال يالو.

«تحمّم، الميّ سخنة، غيِّر تيابك اشتريتلك تياب جداد، وبعدين لحقني».

«نعم، نعم»، قال يالو.

«وما بدّي زعرنة، فاهم، البارودة مش للاستعمال إلاّ إذا صار شي لا سمح اللّه، ما بدّي حدا يشوف البارودة، وما بدّي مرتي تعرف».

«نعم، نعم»، قال يالو.

«مرتي بتخاف من الكلاب، وإلاّ كنّا حطّينا كلب للحراسة، يعني حتّى يساعدك، بس هي بتخاف، منشان هيك ما فيك تتّكل على حدن، اتّكل على اللّه، وعلى حالك».

«نعم، نعم»، قال يالو.

نزل يالو إلى الكوخ في أسفل ڤيلّلا الأستاذ ميشال سلّوم، وشعر أنّه يمتلك قصراً. كان البيت صغيراً وجميلاً، هكذا فكّر يالو حين وجد نفسه وحيداً في بيته الجديد. غرفة كبيرة مساحتها حوالي أربعين متراً مربّعاً، مستطيلة، حيطانها مطليّة باللّون الأبيض، أرضها مغطّاة بموكيت أخضر، على اليمين سرير خشبيّ عريض مغطّى بحرام صوفيّ أزرق اللّون، وعلى اليسار كنباية قديمة لونها زهر، وإلى جانبها طاولة خشبيّة وثلاث كراس من الخيزران، ومن السّقف تتدلّى لمبة كهربائيّة عارية، وإلى اليسار خزانة حديديّة فتحها يالو فرأى ثلاثة بنطلونات جديدة، ومجموعة من القمصان القديمة النظيفة والمكويّة، وكنزة صوفيّة زيتيّة، وإلى يسار الغرفة مطبخ يحتوي برّاداً صغيراً وبوتوغازاً له ثلاث عيون، وطاولة صغيرة، وخزانة بيضاء فيها صحون وطناجر، وإلى جانبه حمّام صغير، فيه مرحاض ودوش ومرآة نصفيّة، وعلبة بيضاء للأدوية عليها إشارة الصليب الأحمر، وسخّان ماء يعمل على الكهرباء. أشعل يالو السخّان وعاد إلى الغرفة وجلس على الكنباية مسترخياً، فرأى في زاوية السّقف اليمنى خيطان عنكبوت، وانتبه إلى أنّ الطّلاء قد تقشّر في أعلى الحائط إلى اليسار، لكنّه شعر بأنّه ملك. دخل إلى الحمّام وأخذ دوشاً بالماء الذي لم يكن قد سخن بشكل كاف، ثمّ لبس قميصاً أخضر وبنطلوناً رمادياً، واكتشف أنّ البنطلون قصير وأنّ البنطلونات الثلاثة المعلّقة في خزانته قصيرة قليلاً، فقرّر أن يلبس بنطلونه القديم من جديد، وأن يشتري في الغد بنطلوناً.

فكّر يالو أنّه سوف يعيش للمرّة الأولى في حياته في بيته هو، وفكّر أنّه يستطيع أن يجلب أمّه إلى هنا، ثمّ صرف النّظر عن الموضوع، فالستّ غبريال قالت إنّها ستعود إلى بيتها القديم، وأنّها تكره ضاحية عين الرمّانة التي اضطرّت إلى اللّجوء إليها، بعد هجرتها القسريّة من بيتها في حيّ السريان في المصيطبة، مع بداية الحرب.

قالت إنّ زبائنها ينتظرون عودتها إلى الحيّ، وأنّها سوف ترجع إلى مهنتها الأصليّة لأنّها أفضل خيّاطة في بيروت.

قالت إنّها لم تعد تطيق هذه الحياة، وأنّها اشتاقت إلى جيرانها القدماء، وأنّ الحرب الأهليّة انتهت أو يجب أن تنتهي.

قالت إنّ والدها مات هنا كالغرباء، الأبونا أفرام مات وحيداً وهي لا تريد أن تموت هنا، تريد أن تموت في بيتها.

قالت وقالت، كانت تقف طويلاً أمام المرآة وتحكي. وصار يالو يخاف من أمّه. صارت المرأة تثير الرّعب في قلبه، فقرّر أن يمضي. غادر البيت منذ عامين ولم يعد إليه. أخذته الأيّام إلى حيث أخذته، وهناك في نفق محطّة المترو في باريس، عثر عليه المحامي ميشال سلّوم، وأعاده إلى لبنان.

يالو لم يزر أمّه منذ عودته إلى لبنان، ولن يستطيع تبرير هذا الأمر للمحقّق، إذ لا يوجد أيّ مبرّر مقنع يمنع الإنسان من زيارة أمّه.

«أنا شفت أمّك»، قال المحقّق، «قالت إنّها ما بتعرف عنّك شي، رحت لعندها على بيتها بعين الرمّانة وسألتها عنّك».

«بعدها بعين الرمّانة»؟ سأل يالو.

«ليش ما بتعرف وين أمّك ساكنة»؟

«مبلى مبلى، بس كنت مفتكر أنّها رجعت على المصيطبة».

«يعني ما زرتها من وقت ما رجعت من فرنسا»؟

«لا».

«ليش»؟

«ما بعرف، ما كان بدّي، ما كان في سبب».

«ليش عملت هيك»؟

«شو عملت»؟

«أنت بتعرف».

كان أبونا أفرام يبتلع الأحرف عندما يقول «أنت بتعرف». والمحقّق أيضاً ابتلع الأحرف، كأنّه غصّ بالكلمات، شرب رشفة من كوب الماء الموضوع أمامه، وسأله لماذا لم يزر أمّه.

ويالو يعرف أنّ أمّه، رغم كلّ شيء، لم تكن مشكلة، لم يزرها لأنّه لا يعرف، أو لأنّه كان متأكّداً من أنّها عادت إلى بيتهم القديم، وهو لا يحبّ البيت القديم، حيث لن يجد أمامه سوى صورة الجدّ الأسود، معلّقة على الحائط.

لكن يالو لم يعترف مرّة لجدّه عن خطاياه الحقيقيّة، فيالو كان مقتنعاً أنّه لا وجود سوى لخطيئة واحدة، وأنّه كان يرتكبها مرغماً ودون أن يقرّر، إذ يجد نفسه وحده مع الخطيئة، يدخل إلى الحمّام، ويمسك بالخطيئة ويرى النجوم.

قال لشيرين إنّه يحبّها لأنه رأى النجوم. هذا الشعور بالنجوم التي تتفتّح مثل العيون في جسد اللّيل، لم يشعر به من جديد إلاّ مع شيرين، هناك في بيته الصغير في أسفل الڤيلّلا، أمّا مع الأخريات، نساء الحرج أو المدام أو بنات الحرب، فلا.

«أحبّك من أجل النجوم»، قال لها في المطعم، لكنّها لم تفهم شيئاً. قالت إنّها مستعدّة أن تعطيه كلّ المال الذي يريده دفعة واحدة، ولكن شرط أن يحلّ عنها، وتنتهي الحكاية وترتاح.

قالت وهي تبكي إنّها ترجوه، وأنّها صارت تخاف منه، وأنّها لا تحبّه بل تحبّ رجلاً آخر سوف تتزوّجه، فصفعها. حدّثها عن النجوم ففهمت أنّه يريد مالاً.

وقبل أن يغادرا المطعم، نظر إلى الفاتورة الموضوعة أمامه على الطاولة، وأراد أن يدفع لكنّها سبقته ودفعت.

«أنا عازمتك»، قالت.

«ما بيصير هيك، كلّ مرّة أنت بتدفعي».

«معليش خلّيني هالمرّة كمان». قالت.

دفعت ومضت دون أن توصله إلى ساحة ساسين حيث ركن سيّارته. ركبت سيّارتها ولم تفتح له الباب، أدارت المحرّك ومضت، وبقي يالو واقفاً وحده على رصيف الشّارع الضيّق. قالت إنها مستعجلة، ويجب أن تعود إلى عملها. لكن هذه وقاحة، هكذا سيقول لها على التلفون في اليوم التالي، وسيسمع بدل جوابها صوت إقفال الخطّ في وجهه. سوف يعيد الاتّصال عشرات المرّات، ولن يسمع شيئاً. كان يالو متأكّداً من أنها كانت تقفل الخطّ عندما تسمع صوته على السمّاعة يقول آلو. فصار يطلب الرّقم، وعندما ترفع السمّاعة يصمت ويُحاول أن يقطع تنفّسه. لكنّها لم تكن تقول حتّى كلمة آلو. كانت تترك الصّمت معلّقاً على سمّاعة الهاتف، ثمّ تقفل الخطّ. قضى يالو ثلاثة أيّام في لعبة التلفون الصّامت، ثمّ انفتح الصّوت من جديد، وعادت شيرين إلى التحدّث معه، والقبول بمواعيده، رغم أنّها كانت تحاول دائماً اختلاق الأعذار.

لماذا قالت إنّه جاء ليلة عيد ميلادها وزرع الرّعب في قلبها؟

يالو لم يفعل شيئاً، سوف يقول إنّه لم يفعل شيئاً، وقف تحت عمود الكهرباء بمعطفه الطويل، ولم يتحرّك من مكانه، ورأته. لم يكن ممكناً أن لا تراه، لأنّه أضاء عينيه وسلّطهما على نافذة غرفة نومها.

يستطيع يالو أن يقسم أنّه لم يفعل شيئاً سوى تسليط بؤبؤيه الأسودين الكبيرين على زجاج نافذة غرفتها. وقف جامداً ساعات طويلة دون حراك، ثمّ فتحت شيرين النافذة، وخرج البخار. لا يدري يالو ماذا كانوا يفعلون هناك في الدّاخل، لكنّه رأى دخاناً أبيض يخرج من النافذة، ويتحوّل غيمة، ورأى شيرين، كان رأسها يتدوّر داخل هالة من البخار الأبيض الذي يخرج من النافذة.

«مزبوط يا كلب، مزبوط وقفت تحت شبّاكها ليلة عيد ميلادها»؟ صرخ المحقّق.

لماذا قالت إنّه كان يحمل بطّاريتين ويقف تحت المصباح الكهربائيّ، مرسلاً ضوء بطّاريتيه إلى نافذة غرفة النوم؟

لماذا كذبت وقالت إنّه كان يحمل بندقيّة كلاشينكوف؟ وأنّه انقضّ على نافذتها كما فعل في

تلك اللّيلة في حرج بلّونة، حين هجم عليها وعلى خطيبها بالمعطف الأسود الطويل، وجزمته التي تخشخش فوق التراب والحصى، وقبّعته الصوفيّة البيضاء التي تحجب ملامح وجهه، وضوء بطّاريّته الذي يعمي العيون؟

لماذا قالت للمحقّق إنّه وقف تحت نافذتها حاملاً بندقيّة وبطاريّتين؟

البندقية مستحيل، من يجرؤ على حمل بندقيّة في الشّارع وفي بيروت، وبعد أن انتهت الحرب، أمّا البطّاريّة فيالو لم يحمل في حياته سوى بطّاريّة واحدة، وكانت أفضل بطّاريّة في العالم، أعطته إيّاها المدام حين انقطعت الكهرباء. بطّاريّة رفيعة سوداء، ترسل ضوءاً ثاقباً كخيط يضرب كأنّه صاعقة. تلك اللّيلة لم يستخدم يالو بطّاريّته، ولم يقف تحت نافذتها مهدّداً، ولم يقرع زجاج النافذة ببوز البندقيّة.

صحيح أنّه ذهب ووقف، وكانت بطّاريّته نائمة في كعب جيب معطفه إلى جانب السكّين الذي لا يُفارقه. لكنّه لم يحمل بندقيّته.

كان يقف، وعيناه تشتعلان حبّاً.

«إنّه الحبّ يا سيدنا»، أراد يالو أن يقول للمحقّق.

«الحبّ بذلّ يا سيدنا»، أراد أن يقول.

«الحبّ مثل الصليب يا سيدنا»، أراد يالو.

لكنّ يالو لم يعرف كيف يقول هذه الأشياء أمام المحقّق. لأنّه حين يقول يسمع صوت أمّه غابريال أو غابي في حنجزته. كانت تقف أمام المرآة وتقول إنّ وجهها لم يعد يشبه وجهها. تبكي، ثمّ تفتح حنفيّة الماء وتغسل وجهها ودموعها. تقف ساعات أمام المرآة، وتقول إنّها تغسل العمر على وجهها.

«الماء وحده يغسل العمر يا ابني».

يتركها ويمضي، ويبقى وجهها المغسول بماء العمر مرتسماً في عينيه وصوتها يُلاحقه ببحّته الخفيفة ولثغة جميع الأحرف التي تجعلها تقول كلمات تشبه الكلمات.

«كيف بتفهم على حكي أمّك»؟ سأله صديقه طوني الذي سوف يأخذه إلى باريس.

«كلّ النّاس يفهموا عليها»، أجاب يالو، «الناس بتفهم الحكي من تعابير الوجه، مش من الكلمات».

لم يكن يالو يتفلسف حين قال لطوني عن تعابير الوجه، فهو لم يكن يعرف سوى بضع كلمات سريانيّة، لكنّه كان يفهم كلّ شيء من حركة عيني جدّه المليئتين بالدموع، ويجاوب بالعربيّة، ولا يقول سوى كلمة «لُوْ».

أراد أن يقول للمحقّق حلّ عنّي، لُوْ مش هيك، لكن شيرين أوجعته. لماذا قالت شيرين هذه الأشياء؟ لماذا نظرت إليه كأنّها تحقد عليه؟

عندما دخل يالو إلى غرفة التحقيق، رفعت شيرين إصبعها وقالت: هيدا هو.

في تلك اللّحظة نظر يالو فرأى فخذيها العاريين، ورأى الرّجل جالساً إلى جانبها، فسقط على الكرسيّ الموضوع في وسط الغرفة كي يجلس عليه المتّهم، ويكون محطّ أنظار الجميع، وتحت مراقبة

المحقّق الصارمة.

سقط تحت العيون وأغمض عينيه، لم يسمع شيئاً ممّا قالته شيرين. قالت كلّ شيء للمحقّق قبل أن يجلبوا يالو إلى الغرفة، وحين أتى لم تقل سوى أشياء قليلة. جلست صامتة خلف بياض فخذيها الرفيعين اللّذين كشفت عنهما تنّورة قصيرة حمراء. اختبأت خلف البياض مثلما اختفت خلف الغيمة البيضاء التي خرجت من نافذتها هناك.

« ذهبت ووقفت تحت النافذة من أجل أن أقول لها إنّني أحبّها »، قال يالو.

« كان بدّي أعملّها مفاجأة بعيد ميلادها، رحت الساعة عشرة باللّيل، ووقفت تحت الشبّاك، وضلّيتني واقف للصبح، قلت هيك لمّن بتوعى عبكرة، وبتشوفني جامد مثل عمود الكهربا بتحسّ بالمفاجاة، وبتفهم قدّيش بحبّها ».

لكن يالو لم يقل، صدمته كلمات المحقّق، وكأنّها لسعات سوط ينهال على وجهه.

قال المحقّق إنّ يالو حمل بطّاريتين وبندقيّة كلاشينكوف ووقف تحت نافذة شيرين، وصار يضرب الضوء من بطّاريّتيه على النافذة، ثمّ حين فتحت النافذة رأته كيف رفع بندقيّته وصوّبها نحوها. وعندما صرخت هرب يالو.

لم يقل المحقّق كلمة « هرب »، بل قال جملة كاملة: « وعندما صرختْ أطلق ساقيه للرّيح ».

« شو يعني أطلق ساقيه للرّيح »؟ سأل يالو.

« يعني هربت يا جبان »، أجاب المحقّق.

تخيّل يالو نفسه يتسلّق الرّيح ويهرب، فابتسم.

« ليش عم تبتسم »؟

« ماشي ماشي »، جاوب يالو، ورأى نفسه يتسلّق الرّيح ورأى الكلمات. هكذا الكلمات يسمعها فيراها. تتجسّد الكلمات أمامه في أشياء مادّيّة حقيقيّة، ويشعر أنّه يصطدم بها بدل أن يسمعها أو يقرأها. كان يخاف من جدّه الأسود، لأنّه يخاف من كلماته. يسمع عبارة « تعا يا برّو »، فيشعر أنّ هناك مقصّاً معلّقاً فوق رأسه، يغطي شعره بيديه ويقترب من الجدّ، فيما المقصّ يتمايل كأنّه سوف ينقضّ على شعر رأسه. وحين تقول له أمّه اذهب إلى المدرسة، لم يكن يرى مدرسة أمامه، بل فتيات عاريات يتراكضن خلف الرّاهبات، ويشعر باللّعاب يصعد من فكّه الأسفل إلى شفتيه. وعندما يطلب منه جدّه أن يقلي بيضاً، كان يرى ساحة مليئة بالكلاب الشاردة. هكذا عاش طوال حياته، يسمع كلمة فيرى شيئاً، لكن هذا لا يعني أنّه لم يكن يفهم ما يقال. كان يذهب إلى المدرسة، ويعرف أنّ « البرّو » يعني الابن، وأنّ طلبات جدّه يجب أن تُنفّذ، لأنّ طلبات الكوهنو لا تُرفض.

ذهب الكوهنو إلى موته بطريقة غريبة. في البداية توقّف عن أكل اللّحم نهائياً، وصار لا يأكل سوى البيض والحليب والخضار، ثمّ توقّف عن البيض وغرق في الفاكهة والخضار، قبل أن يصاب بمرض التيه.

غابي قالت إنّ والدها صار تائهاً، ويالو صدّق أمّه، وصار يرى الجدّ الأسود داخل متاهة متقاطعة الخطوط. لم يعد الرّجل يعرف كيف يخرج من غرفة النّوم أو من الحمّام، يدخل مكاناً فيعلق في

داخله ولا يخرج إلاّ إذا أتى البرّو وأخرجه منه. وفي النهاية صار على البرّو أن يبحث عن جدّه كلّ ليلة في طرقات المدينة، كي يعيده إلى البيت.

عندما قال المحقّق عبارة: «أطلق ساقيه للرّيح» رأى يالو نفسه يتسلّق الهواء راكضاً، وشعر أنّ كمّيّ معطفه صارا أشبه بجناحي عصفور، وأنّه حين وقف هناك تحت النافذة لم يكن يشبه نفسه، بل صار صقراً له منقار طويل. رفع يالو يديه إلى الأعلى كأنّه سيطير، عندما سمع صوت المحقّق يصرخ به.

«نزّل إيديك يا كلب واعترف، كنت حامل رشّاش ولاّ لا».

«لا»، قال يالو.

«والبطّاريتين»؟ سأل المحقّق.

«لا»، قال يالو.

«ليش وقفت تحت الشبّاك وصرت تضرب ضوّ البطّاريتين على بيت الآنسة شيرين رعد؟ صحيح كان بدّك تخطفها؟ وصحيح كان بدّك مصاري؟ وصحيح أنّك قلتللها إنّو بدّك تتزوّجها وتاخدها على مصر؟ وليش كنت عم تخوّفها كلّ الوقت»؟

لماذا كذبت وقالت إنّه أجبرها على أن تشتري له بطاقة طائرة إلى مصر؟

هي اشترت البطاقة وقدّمتها له مع ألف جنيه مصري، قالت إنّ هذه هديّة، وأنّها تعتقد أنّه في حاجة إلى شمّ الهواء، وأنّها لا تستطيع ترك عملها من أجل أن تسافر معه. يومها لم يرد اسم خطيبها إميل على لسانها، ويومها أيضاً اقتنع يالو أنّها بدأت تحبّه، ولم يخطر في باله أنّه عندما أخذ البطاقة والمصاري سقط في الفخّ، وأنّه صار عاجزاً عن رؤية الأمور على حقيقتها. قال لها أن تأتي معه إلى مصر، قال لها إنّه سيأخذها إلى الأقصر حيث سترى الله، لكنّها قالت إنّها لا تستطيع. أخذ البطاقة ووضعها في الجارور، وهي لا تزال هناك، والألف جنيه التي قرّر أن يخبّئها على أمل أن توافق شيرين وتأتي معه إلى مصر، اضطر بعد ذلك إلى تحويلها عملة لبنانيّة وصرفها، لكنّه قبِل الهديّة، قبِلها كهدية وكعربون حبّ، وليس من أجل المصاري. على كلٍّ، فهو متأكد من أنّه لم يأخذ مالاً منها، المحقّق قال على لسان شيرين، إنّه كان يبتزّها من أجل المال.

لماذا صرخ به المحقّق: «شو هو الصحيح»؟

هل كان يجب أن يجاوب بأنّ الصحيح هو الحبّ. ولكن كيف يقنع المحقّق بالحبّ.

«الحبّ ذلّ يا سيدنا»، قال يالو.

«أنا كنت حبّها وبعدني بحبّها»، لا هلّق بعد يلّلي صار ما بعرف، بسّ القصّة أنّي حبّيتها وكنت مستعدّ أعمل شو ما بدها».

«والمصاري»؟ صرخ المحقّق.

«المصاري يا سيدنا، ما كان في مصاري، المصاري ما إلها معنى».

«منشان هيك كنت تخوّفها وتجبرها تدفع يا كذّاب».

«والله أنا مش كذّاب بس ما بعرف».

كيف يُقنع يالو المحقّق بالحبّ، والمحقّق يحمل بين يديه رزمة أوراق سميكة، ويقول إنّ فيها كلّ المعلومات عن دانيال وعن جميع أفراد العصابة، وعن جميع الناس. هنا فهم يالو أن المقصود بكل الناس هو المدام رندة وزوجها المحامي ميشال سلوم، فقرر أن يرفض الإجابة عن جميع الأسئلة التي تتعلق بهذا الموضوع. ماذا يقول عن زوجة المحامي الذي أنقذه من الجوع والتشرد في باريس وأعاده إلى وطنه؟ لا، لن يقول شيئاً. صحيح أنّه نذل، مثلما قالت له المدام رندة عندما اكتشفت غزواته الليليّة في حرج العشّاق، لكنّ النذالة لن تصل به إلى حدّ الاعتراف عن علاقته بمدام رندة، وتشويه سمعة الرّجل الطيّب الذي أنقذه. حتّى ولو اعترف، فلن يصدّقه المحقّق، حتّى الزوج لن يصدّق. لكن من المؤكّد أنّ المدام لن تستطيع أن تقول إنّه اغتصبها. شيرين تستطيع، إذا شاءت، التحدّث عن الاغتصاب، لأنّ وضعها مختلف، أمّا المدام فلا. جاءت شيرين إلى غرفة التحقيق، وجلست إلى جانب خطيبها، وقالت إنّه اغتصبها في الحرج.

لماذا قالت في الحرج، ولم تقل في الكوخ أو في البيت؟

الحرج أفضل للاغتصاب فكّر يالو، هناك يكون الاغتصاب الحقيقيّ. ماذا تعرف هذه الفتاة المسكينة عن الاغتصاب. أمّا تلك المرأة، «يا عيني على النسوان»، تلك كانت امرأة. امرأة في الأربعين، وكان طعمها مثل الكرز. جلس صاحبها على الأرض، ووضع رأسه بين يديه حين أخذها يالو إلى خلف شجرة البلّوط الضخمة. تصيّدها بالصدفة، كان مقتنعاً في تلك الليلة الصيفيّة، حيث كانت الطريق تعجّ بسيّارات الهاربين من حرّ بيروت إلى الجبل، بأنّه لن يعثر على شيء. لبس معطفه الأسود الطويل، وقطع الطريق الذي يفصل «ڤيللا غاردينيا» عن الحرج، وجلس في عتمة الصنوبر، وانتظر من دون انتظار. أغفى قليلاً، أو هكذا يبدو، لأنّه لم يرَ السيّارة آتية إلى المصيدة. استفاق على صوت توقّف عجلات السيّارة. فتح عينيه المثقلتين بالنعاس ورأى المرأة. تحسّس بطّاريته في جيب معطفه وهبّ واقفاً. لن يستطيع يالو أن يصف كيف نجح في الوقوف وضرب ضوء البطّارية على ضحيّته في اللحظة نفسها. ثمّ تسارعت الأحداث، اقترب من نافذة السيّارة وأشار ببندقيّته، فخرج الرّجل أوّلاً، ثمّ خرجت المرأة. أشار إلى المرأة فتبعته، وهناك تحت شجرة البلّوط أخذها، بينما كان صديقها يجلس على الأرض ورأسه بين يديه. لا يذكر يالو سوى طعم الكرز، فهو كان نصف نائم. وضع بندقيّته على الأرض واقترب من المرأة، ضمّها إليه، ثمّ وضع يديه تحت خصرها، فنزلت إلى الأرض، لم تخلع ثيابها ولم يخلع ثيابه، حتّى المعطف لم يخلعه، رأى نفسه وقد دخل في الماء. لم يذق يالو في حياته شيئاً كهذا، كان ماء المرأة يتدفّق صافياً ويغمر كلّ شيء، وكانت ترتعد باللذّة. كلّ شيء كان يرتعش في رجل وامرأة التقّا داخل معطف أسود، ومارسا الحبّ إلى جانب بندقيّة نائمة وبطّارية مطفأة. وعندما انتهى يالو بعد أن اعتصرت روحه وامتلأ بنطلونه بالماء المؤنّث، حاول أن ينسحب فلم يستطع. كانت المرأة تقبض عليه بشدّة، وأحسّ بالألم، وبدأ الصراخ يتجمّع في حنجرته، وكان وكأنّه على وشك أن يبدأ من جديد، عندما رأى يديها تدفشان صدره، وتخرجانه منها. وقف، أغلق سحّاب بنطلونه، انحنى على بندقيّته وحملها، وعاد إلى بيته. لم ينتظر أن يغادرا، أحسّ بالحاجة إلى فنجان شاي ساخن فمضى. وحين التفت إلى حيث السيّارة، رأى المرأة تفتح الباب، بينما

أدار الرّجل المحرّك دون أن يجرؤ على إشعال الضوء، وغادرا.

«لكنني... لكن ليس في الحرج»، قال يالو

«أنا ما اغتصبتها»، قال يالو.

ماذا قالت شيرين لخطيبها إميل؟

يجلس هنا في غرفة التحقيق إلى جانبها، ويهزّ رأسه كأنّه يعرف كلّ شيء، لكنّه لا يعرف شيئاً.

هل قالت له الحقيقة أم كذبت عليه؟

هل قالت إنّها ذهبت إلى بلّونة مع عشيقها الطبيب حيث كانا يمارسان الجنس في السيّارة؟ أم قالت إنّها ذهبت معه في مشوار بريء، حين انقضّ عليهما وحش يلبس معطفاً طويلاً أسود واغتصبها؟

لماذا قبل الخطيب أن يلعب هذا الدّور؟ هل يعتقد نفسه شهماً؟ لو كان شهماً لأنهى الموضوع بطريقة مختلفة، فكّر يالو. لماذا لم يتّصل به وينهيها معه رجلاً لرجل؟ كان في استطاعته دعوة يالو إلى المقهى، وهناك يحكي معه، ويقول إنّه يحبّها أيضاً، ويقترح أن يتنازل أحدهما للآخر كما يجدر بالرّجال النبلاء أن يفعلوا، ومثلما فعل الكوهنو أفرام بالخيّاط الياس الشامي، حين علم أن ابنته عادت إلى عشيقها القديم.

الكوهنو أفرام أخبر حفيده الحكاية، ويومها لم يفهم يالو شيئاً، لكنّه الآن فهم كلّ شيء.

يومها أنهى الجدّ الحكاية بشهامة، وأخبر القصّة لحفيده من أجل أن يعلّمه معنى الشهامة. «الحياة كلمة بتقولها وبتنحفر بالأرض»، قال الجدّ.

وحين عرفت غابي أصيبت بالجنون. سألها يالو عن الخيّاط، وعن مكان وجود أبيه، فجنّ جنونها، ذهبت إلى أبيها وبدأت في شتمه، وجرّته من غرفته جرّاً. كان الكوهنو يلبس البيجاما البيضاء المقلّمة بخطوط زرقاء، حين جرّته ابنته من يديه. كان يترنّح كأنّه يرجوها وهي تأمره بمغادرة البيت، وهو يبتلع كلماته ويقول أشياء غير مفهومة، ويحلف بجميع القدّيسين أنّ قصده كان شريفاً، وأنّه فقط أراد أن يشرح لحفيده عن أهميّة الكلمة الصادقة. وفجأة جثا الكوهنو على الأرض، ومدّ يديه كأنّه يصلب نفسه، وانهمرت دموعه.

غارت الحكاية في ذاكرة يالو، ولم تطفُ إلاّ هنا، أمام هذا المحقّق الأبيض، بأنفه الأفطس وعينيه الغائرتين في محجريهما.

رفع المحقّق إصبعه في وجه يالو كأنّه يريد أن يقول شيئاً، ربّما قال، لكن يالو لم يستمع إلى كلامه، كان يالو يسأل نفسه ذلك السؤال الذي ارتسم أمامه كأنّه يقرأ في لوح المدرسة الأسود.

لماذا لم يفعل إميل كما فعل أفرام؟

أفرام كان شجاعاً. قال لحفيده إنّه خصاه. «جاء مثل الدّيك المنفوش وخرج مكلّلاً بالعار، دخل ديكاً وخرج دجاجة، لم أفعل شيئاً، فقط رفعت سلاح الكلام في وجهه، الإنسان يا ابني ضعيف أمام الكلمة، لأجل ذلك لم يجد الإله الآب إسماً يطلقه على ابنه سوى الكلمة. شو يعني كلمة الله؟ يعني سرّه وحقيقته. ابنك هو كلمتك، وأنت كلمتي يا ابني، كن كلمتي، مثلما كان الابن

كلمة الآب».

بعث أفرام في طلب الخواجة الياس الشامي. اعتقد الخيّاط أنّ الكوهنو يريد أن يخيط قمبازاً أبيض تمهيداً لارتقائه إلى رتبة رئاسة الكهنوت، كما قال لجميع أبناء رعيّته: «بكرا، بعد سنة، سنتين، ثلاثة، رح تصيروا تندهولي يا سيدنا». ومرّت الأعوام، وبقي الكوهنو ينتظر، فهو منذ وفاة زوجته بعد تلك الرّحلة إلى حمص استجلاباً للشفاء من مار إليان، قال للجميع إنّ هذه إرادة الله. لم يذرف دمعة واحدة في مأتم زوجته، وقف يتقبّل التعازي، وبدل أن يقول الكلمات التقليديّة مثل: العوض بسلامتكم أو تعيشوا، قال عبارة واحدة: المسيح قام. وكان ينتظر من المعزّين أن يجاوبوه: حقّاً قام. قال الكوهنو إنّ الله افتقد عبدته، ويقصد الزوجة المسكينة التي ماتت بالسرطان، لأنّ هناك حكمة لا نعرفها نحن البشر. المصيبة افتقاد، والله يفتقد عبيده بالمصائب، وربّما كانت هذه المصيبة افتقاداً من نوع خاص، كأن يريد الله شيئاً نجهله.

بالطبع لم يقبض أحد كلامه في شكل جدّيّ، فالله، عزّ وجلّ، لم يكن محشوراً على بلاط من أجل أن يجعله راعياً لشعبه المسكين. ولكن، رغم نظرات الاستهزاء، ظلّ الكوهنو أفرام يحلم برئاسة الكهنوت. احتلّه الشّيب، وافترسته الكهولة، وهو يداوم على الصلوات، في انتظار اللحظة الآتية.

جاء الخيّاط، وهو يعتقد أنّه سيمازح الكوهنو بقضيّة المطرنة، عندما وجد نفسه أمام الامتحان الأصعب في حياته. كان الخيّاط الياس الشامي في الستّين من عمره، يوحي بالشباب الدائم، ويبتلع كرشه من أجل أن يبدو رشيقاً، ويبتسم بملء شفتيه من أجل أن يرى النّاس أسنانه النظيفة البيضاء، فالخيّاط كان من أوائل سكّان حيّ المصيطبة في بيروت، الذين اكتشفوا طبيب الأسنان الأرمنيّ نوبار بخشيجيان، واستعاض عن وضع وجبة أسنان اصطناعيّة، بمجموعة من جسور الأسنان الثابتة، التي توحي بأنّها أسنان طبيعيّة.

جلس الخيّاط بين يديّ الكوهنو، مثلما طلب منه أن يفعل:

«تعا يا ابني، واقعود بين إيديّ». أحنى رأسه الذي تصبغه الحنّة بلون مائل إلى الاحمرار، وقبل اليد التي تشبه غصن شجرة يابسة، ثمّ استمع إلى أغرب طلب، وأجاب أغرب جواب.

«أنت بتحبّ البنت، مش هيك»؟

لم يفهم الخيّاط السؤال، أو ادّعى عدم الفهم: «أيّ بنت يا أبونا»؟ قال.

«أنت بتحبّ غبريال، بنتي غابي، وأنا بعرف كلّ شي».

لم يعرف الخيّاط ماذا يجاوب، فإذا نفى فإنّه سيبدو حقيراً في عينيّ هذا الكوهنو الكهل، الذي يرى ابنته الوحيدة الباقية تنزلق إلى العدم في علاقتها مع هذا الرّجل، وإذا قال نعم، فإنّه لا يستطيع أن يتوقّع ماذا سيطلب منه الكوهنو. لذلك اكتفى الخيّاط بهزّ رأسه إلى الأسفل من أجل أن يترك للكوهنو أن يفهم ما يريد.

«إذن خدها».

...

«أنا عم قلّك خدها، شو ناطر»؟

«شو»؟

«خدها يا ابني، أنا بدبر الجانب القانونيّ، بطلّقها من زوجها لأنّو صرلو عشر سنين غايب، وهيك بصير فيك تتزوّجها».

«بس أنا مزوّج».

«منطلّقك أنت كمان».

«أنا»؟

«نعم إنت».

«بس صعبة يا أبونا، إنت بتعرف هيدي الأمور بتاخد وقت عند الرّوم».

«منعملك سرياني، وهيك منطلّقك بـ ٢٤ ساعة».

«أنا صير سرياني»!

«ليش السريان مش معبينلك عينك»؟

«السريان على راسي يا أبونا، بس....».

«بس شو»؟

قال له الكوهنو خدها، فأطرق الخيّاط طويلاً قبل أن يجاوب:

«لوين بدّي أخدها يا أبونا»؟

«خدها لعندك وعيش معها بالحلال، بالحلال بالحرام مش مهمّ، لازم تلاقي طريقة حتّى تاخدها. هيدا يلّلي عم بصير حرام وما بجوز».

سكت الرّجلان طويلاً وغرقا في الصّمت الذي قطعته غبريال حين دخلت إلى الصالون حاملة صينيّة القهوة.

«قعدي يا بنتي»، قال الكوهنو.

جلست غبريال، وكان كلّ عضو في جسمها يرتعش.

«قلتلّلو ياخدك، قلتلّلو إذا بتحبّها خدها»، ثمّ نظر إلى الياس وسأله: «شو قلت يا ابني»؟

«ما بعرف»، أجاب الياس، بعد أن رشف قليلاً من قهوته التركيّة الممزوجة بماء الزّهر.

«شو ما بتعرف»؟ قال الكوهنو.

«ما بعرف يا أبونا، لا خدها أنتَ». جاوب الياس بصوت يشبه حشرجة خرجت من أعماقه.

«شو قلت»؟ سأل الكوهنو.

«والله ما بعرف شو بدّي قول».

«لا، رجاع عيد، ما سمعتك منيح»، قال الكوهنو.

...

«قلتلّلي أنا أخدها... أنا»!

«أنا ما بقدر»، قال الياس.

«قلتلّلي أنا آخدها، ما هي بنتي، شو هالحكي، قوم يا خرا، كنت مفتكرك رجّال طلعت خرا، قوم

وحلّ عنّي وإيّاك ثمّ إيّاك تقرّب صوب بنتي، بكسر لك راسك».

لا يعلم يالو كيف انتهت الزيارة، ولا كيف خرج الياس الشامي من البيت، لكنّه يتخيّله يخرج محدودباً ومتعثّراً بقدميه.

«دخل شاباً وخرج كهلاً»، هكذا كان سيخبر شيرين، لكن شيرين لم تستمع إلى حكاية أمّه. كان حين يلتقي بها، تكون مستعجلة وخائفة وتريد العودة إلى البيت. كان يريد أن يقول لها إنّ على الرّجل أن يأخذ المرأة التي يحبّها. لو تجرّأ إميل وقال له خذها، لأخذها، كيف يتركها؟ يقولون له أن يأخذ فلا يأخذ؟ هذا محال. والآن لو قال له المحقّق خذها لأخذها. لكنّ المحقّق قال إنّه يعرف كلّ شيء، وكلّ شيء يعني أنّه يعرف عن مدام رندة. هذه لا، هذه لن يأخذها. تراءى له المحامي ميشال سلّوم أمامه، رآه يجلس معه أمام المدفأة في الڤيللا ويقول له أن يأخذ رندة، عندها سيقول يالو: «لُوْ. لا، خذها أنت، أنا لا أريد».

أمّا شيرين فشيء آخر. لن يقول له أحد خذها، فعندما تحبّ المرأة فإنّ الأمور لا تجري هكذا. أمّا هناك في الڤيللا، حين يأتي الخواجة ميشال، فإنّ يالو كان يخاف ويشعر بارتجافة الياس الشامي في يديه. يعود الخواجة ميشال من رحلاته في فرنسا أو في الخارج، ويطلب من يالو الصعود إلى الڤيللا. يصعد يالو وهو يحمل على ظهره انحناءة الياس الشامي ويخاف من أن تفلت تلك العبارة من فم معلّمه. فهو متأكّد من أنّه لا يستطيع أن يأخذها، كما أنّه لا يريدها. لكنّه كان يذهب إليها حين تدعوه، وينام معها حين تريده. ويشعر معها أنّه داخل لحظات تسرقه إلى عالم لا يدري كنهه، وحين سيحاول كتابة تلك اللّحظات في الزنزانة، وليس أمامه سوى كومة من الأوراق البيضاء أعطاه إيّاها المحقّق، لن يعرف ماذا سيكتب، هل يكتب أنّه كان يشعر بأنّه يدخل ناراً من الانفعالات التي تخبزه؟ أم يكذب ويقول إنّه كان لا يحبّ ممارسة الجنس معها؟ أم ماذا؟

يالو كان يتقلّب في نار المدام ويصير حاداً ومروّساً مثل رمح، وكانت تصرخ به أن يطعنها برمحه، وكان يترنّح ويتوهّج ويصفر مثل ريح هوجاء، وكانت تئنّ وتقول له أن يقول إسمها: «قول رندة، قول رندة». وهو يقول وراءها، وهي تقول. حتى صار يسمّي الجنس ترندداً. يترندد إليها، ويترندد في انتظارها، ويترندد وحده، ويترندد في الحمّام.

«ما تطلع لفوق إلاّ لمّن إندهلك». قالت له.

يطلع حين تدعوه، وينتظر حين لا تدعوه، وتأتي إليه حين يحلو لها، وتقول إنّها مشتاقة إلى الطبيعة.

«طالع على بالي نام مع ريحتك»، قالت له حين أتت إلى بيته الصغير في المرّة الأولى، وترنددت في سريره، مثلما كان يترندد في سريرها، وقالت إنّ رائحته هنا تسحرها، وأنّها تحبّ رائحة الزعتر الممزوجة برائحة الصنوبر، وهو يترندد بها ويرمحها، ويقول لها «ما رأيك لو تبادلنا الأمكنة انزلي أنت لهون وأنا بطلع لفوق». وتضحك وتقول إنّه مهضوم، وأنّها تحبّه لأنّه يضحكها، ثمّ تمضي. تذهب إلى فوق إلى المغطس المليء بالمياه الساخنة والصابون، وهو يقف تحت الدّوش مرتجفاً من البرد، في بيته.

«كيف بلّشت تقنّص النّاس»؟ سأله المحقّق.

«أنا ما بحياتي اشتغلت قنّاص بالحرب يا سيدنا»، قال يالو.

«حاج عاملّلي حالك مسكين، أنا عم بسألك عن الحرج والسيّارات والنسوان. كيف بلّشت تلقط سيّارات»؟

صحيح كيف بدأ؟

كيف يجاوب على سؤال مبهم كهذا السؤال.

«بلّشت هيك بالصدفة، شفت سيّارة ونزلت».

«لوحدك»؟

«نعم، لوحدي».

«وبعدين»؟

«بعدين ضلّيت لوحدي».

حين يحاول يالو أن يتذكّر يرى نفسه وحيداً، ويرى الليل.

كيف بدأ الليل؟ هل يمكن لأحد أن يسأل الليل كيف صار ليلاً؟

كان يريد أن يقول للمحقّق أنّ القنص الذي سأله عنه يشبه الليل. لكنّه شعر بحلقه جافّاً، ولم يجد الكلمات. هكذا كان، يفتقر إلى الكلمات حين يريد أن يحكي، وأمّه تقول إنّ لسان ابنها ثقيل، لكن يالو لم يكن يشعر بثقل لسانه، كانت الكلمات تعلق في زلعومه، وبدل أن يبصقها كما يفعل جميع النّاس، كان يبتلعها، ولم ينفع البحص أو الصلوات أو النذور.

حين يتذكّر يالو تلك الأيّام، يرى شخصاً آخر. يرى طفلاً يلبس كلمات أمّه، يراه بكلماتها التي تنزلق من حوله، وهو عاجز عن الحكي. تبدأ الكلمة في التكوّن في فمه، يشعر بها كاملة، ثمّ يحاول، لكنّها تنزلق إلى داخل زلعومه، ولا تخرج، وهو يشدّ حتى تبرز شرايين عنقه، وأمّه تقود الكلمة بعينيها، ثمّ تراها كيف تنزلق إلى الداخل ولا تخرج إلاّ متقطّعة، فتبدأ في الوعظ :

«ولو يا حبيبي، ولو، ما قلتلّك، فهّمتك أنّه لازم تطلّعها لبرّة، جرّب بزوق، يلّله بزوق، شفت كيف البزقة بتطلع كلّها، هيك الكلمة لازم تطلع متل البزقة. يلّله جرّب».

وكان يجرّب، يبتلع كلمته وبصاقه، ويشعر أنّه سيصبح أخرس عندما يكبر.

وهناك بصقها.

في الشكنة، قرب المتحف، حين صرخ بأنّه صار تيساً مثل التيوس. قال له طوني أن يبصقها، فبصقها، وتعلّم كيف يبصق.

الحرب هي أن نبصق، هكذا سيقول، لو طُلِب منه تحديد الحرب.

لكنّه لا يعرف أن يقول هذه الكلمات الكبيرة أو يكتبها. يعرف أن يبصق. وحين بصق لم تعد الكلمات عالقة في زلعومه، بصق فصار تيساً أي بطلاً. صحيح أنّه عاد إلى ابتلاع كلماته بعد ذلك، لكنّه كان يعرف السّبب، لذلك لم يخف من الخرس. عادت إليه التأتأة بعد أن سرق هو وطوني مال الشكنة وهربا إلى باريس. هناك ذاق يالو طعم الغُربة والتشرّد واشتاق إلى الحيوان الذي كانه. يالو لا يوافق على أنّ الحرب عمل حيوانيّ، إنّها في الأساس بطولة، لكنّ البطولة مستحيلة دون شيء من الحيوانيّة. التدريب العسكريّ لا يمكن أن يتمّ، دون إيقاظ الذئب الذي في داخلك.



قصائد

سركون بولص

أنا الذي

لا نأمةٌ.
هل مات من كانوا هنا؟
لا كلمةٌ
تَرِدُ اللسان –
الانتظارُ أم الهجوم؟
أم التملّصُ من . . .
كهذا الصمت
حين أُهيل جمرَ تحفُّزي حتى
يبلّدني التحامُ غرائزي: أرعى كثورٍ في الحقول
أنا نبوخذُ نُصَّر –

تُلقي الفصولُ إليَّ
أعشاباً ملوَّثةً، وأُلقي النرد
في بئر الفصول –
لأجتلي سرّاً
يعذّبني؟
يعذبني طوال الليل. حتى صيحة

الديك الذبيح.
لأجتلي سرّاً.
وأسمعَ ضجّةَ الأكوان؟
(إنهُ مأتمٌ
قالوا لنا: عُرْسٌ)
جيوشُ الهمّ تسحبني
بسلسلةٍ
ويستلمُ الزمانُ أعنّةَ الحوذيّ —
تسبقنا الظلالُ.
وراءنا:
كلٌّ الذينَ، وكلٌّ مَنْ

. . . .

«طال الزمن»، قال الرجل.

. . . .

شمسٌ على هذا
المشمّع فوق مائدتي:
نهارٌ لا يضاهيه نهار. كوجه الله
تبقى تحت عينيّ انعكاساتها، وتخرقني
الى قاعي كرمْحٍ —
إنها شمسي.
وملأى غرفتي، بيتي، كقارب رَعْ
تسافرُ في المتاهة
بالهدايا.

شمسٌ على صحني
وصحني، في الحقيقة، فارغٌ:
حبّات زيتون، بقايا قنّبيطٍ، عظمةٌ...
ما زاد عن مطلوبنا.
تلك البقايا..

نُتفةٌ في كل يومٍ، قشرةٌ
نلقي بها في لُجةِ التيار — يبقى الصحنُ.

والسّكين .تبقى شوكةٌ
أبقى. وجوعي، تُخمتي.

■

الشمسُ أو ليمونةٌ
تطفو على وجه الغدير المكتسي
بطحالب ٍألقي الى أكداسها حجراً
فتخفقُ، مرةً، وتُبقْبِقُ الأغوارُ

فقّاعاتُ أوهامٍ متبددةٍ
رغابٌ لم تجسدها الوقائعُ
جمجماتٌ لا محلّ لها من الإعراب
أطماعٌ. دهاليزٌ. وعود بالعدالة؟
(بالسعادة!)
رغوةُ الكلمات في بالوعة المعنى

تواريخٌ
وثمّةُ من يُفبركها، ويشطبنا بممحاةٍ ـ
لنبقى.

. . . .
قال الرجل: «فاتَ الأمل.
زادَ الألم»
. . . .
شدّوا الضحيّة بين أربعةٍ
من الأفراسِ
جامحةٍ.

جنودٌ يسكرون. جنازةٌ عبرت وراء
التل. هل جاء البرابرةُ القدامى
من وراء البحر؟

هل جاؤوا؟
وحتى لو بنينا سورنا الصينيَّ، سوف يقال: جاؤوا.
انهم منّا، وفينا. جاء آخَرُنا
ليُضحكنا، ويُبكينا..
ويبني حولنا سوراً من الأرزاء. لكن، سوف نبقى.

. . . .

هناك، في بلاد باتاغونيا، ريحٌ
يسمّونها «مكنسة الله»

. . . .

ريحٌ
أريدُ لها الهبوبَ، على مدار
الشرق، في أسماله الزهراء
والغرب المدجّج بالرفاه: أريد أن أختارها
لتكون لي
أن أستضيف جنونها
إذ تكنس الأيام والأسماء
تكنس وجه عالمنا كمزبلةٍ
لتنكشف التجاعيدُ العميقة تحت
أكداسٍ من الأصباغ
والدم، والجرائم
والليالي.

أقبلي، يا ريحُ.
مكنسة الإلهِ، تقدّمي.

. . . .

قال الرجل. قال الرجل

. . . .

لا ترمِ في مستنقعٍ حجراً

ولا تطرق على بابٍ فلا أحدٌ
وراءه غيرُ هذا
الميّت الحيّ الموزع بينَ بينٍ في أناهُ، بلا أنا

يأتي الصدى:
هل مات.
من كانوا.
هنا.

■

جاء الواحدُ الذي يقولُ، والآخر الذي يصمتُ.

الذي يمضي، والآتي من هناك.

بينهما
كلمةٌ، أو نأمةٌ.

بينهما أنهارٌ من الدم جرتْ، فيالقٌ تسبقها الطبولُ.
ولم يستيقظ أحد.

بينهما صيحةُ الجنين على سنّ الرمح
في يد أول جنديٍّ أعماهُ السُّكْر
يخسفُ بابَ البيت.

بينهما مستفعلنٌ، أو ربّما متفاعلنٌ؟

لا
ليس بينهما سوايَ :
أنا الذي

الجُثّة

عذّبوا الجثّة

حتى طلع الفجرُ منهَكاً وقامَ الديكُ يحتجّ.
غرسوا في لحمها السنانير. جلدوها بأسلاك الكهرباء.
علّقوها من المروحة.

عندما تعبَ الجلادون أخيراً
واستراحوا، حرّكت الجثة إصبعها الصغير
فتحت عينيها الجريحتين
وتمتمت شيئاً.

هل كانت تطلبُ ماءً؟ هل كانت تُريدُ خبزاً يا تُرى؟
هل كانت تلعنهم أم تطالبهم بالمزيد؟

ماذا كانت الجثة تريد.

سيّد

بقيّةُ شمبانيا
ما زالت تتخثّرُ في كأس
بضعَ فقّاعاتٍ ما زالت تموت

حفلتنا انتهت
عامنا الأخيرُ اختفى
بين دياميس الماضي كأنّه ولا كان

على حافّة الكأسِ
منذ الآن:
ذبابة.

يقولُ واحدٌ
ليس سوى واحد يقولُ:
أوشكَ هذا القرنُ أن ينتهي
وأين وصلنا؟
ألفا سنةٍ ألا تكفي

ليأتينا سيّدٌ آخرٌ
أقلُّ غباءً
وقسوة، ارحمُ، إن أمكن
يفتحُ لنا باباً في هذا الجدار
أو على الأقلّ يُرينا
من أين تبدأ الطريق.
ربّما تغيَّرنا. غداً
سنستريح.

يصيحُ آخرٌ
ليس سوى آخراً يصيحُ:
لا. لا. لا. لا. لاء!
غداً؟ غداً سنغتال السيّد الآخر
الأقلُّ غباءً، وقسوة
الأرحمَ إن أمكن
إذا جاء.

في قلب الأشياء حجر

كان ييتس
هو الذي اكتشف ذات يوم
أنّ في قلب الأشياء كلّها، حجراً
«أنّ كلَّ شيءٍ
تغيّر، تغيّر بمطلقه»
وأنّ «جمالاً مرعباً قد وُلِد».

إنه الفُصْحُ
في عام ألفينِ
بعد الذي صارَ. بعد الذي
كان.
أصبحَ هذا
الذي نحنُ فيهِ
وجهَ هذا

الزمان السَّفيه
تلكأ قليلاً
توقف هنا .
بعد أن عبرتْ
في طريق الحرير
القوافلُ. بعد البرابرة
الصَّلْب – روما، وكم مرّةً

(كلماتٌ مهذبةٌ دون معنى)

بعد أن خلط الغدُ أوراقهُ
بيديْ خبير، لتسقط مملكةٌ وهي واقفة
أو تشيّد أخرى، على عجلٍ، فوق
أنقاضها بقرارٍ من الربّ
أو جنرالٍ صغير يقوم مقامهُ في حلبة
الرعب .

جاءت مسوخٌ، مرصّعةٌ
بعيون الزجاج، بأزرار لوحةِ كومبيوترٍ.
وأتاك الغريب . أتى
أبعدُ الأقرباء
ليشرب قهوته مُرّةً
في المناحة . صمتُ الجنازات . لا أحدٌ .

إنه الخوف
جاء ليرقص رقصتهُ
في الظلام . وحيث سيعلو السياجُ
وتنضج تفاحة البرق، تعرف أنّ
الرؤوس تدلّت، وحان
القطافُ .

أتخافُ

وانت الذي حاكَها
من كوابيسه ورؤاهُ وقوعَكَ في «هذه» الشبكة؟

أنتَ صانعها. اليومَ. بالأمس. أنتَ
لأنك وحدك حقاً. ووحدك
حسْبَ اتفاقك، أنتَ
ووجدك.

قلت لنا: إنها، وحدها، المعركة.

(لم أكن
أبحثُ عن شعر
بعد أن ذبحوا الصوتَ
وطاردوا الصدى
كنتُ أريدُ قصيدةً
«كفصح ١٩١٦» لييتس
في بطنها حجر

لن تلد
وليست حتى مولودة)

ثم كيف تُترجم هذا
Too long a sacrifice
Can make a stone of the heart
الى لغة البُكم والصُمّ في أرض ديزني؟
ومن اين
تبدأ قصّة وجدك هذا
بأي تواريخ منسيةٍ (من يؤرّخُ، ماذا؟)

كنتُ في الحلم
أصعد هذا الدرج
في نهايته فتحةٌ كفم البئر

تطفو بداخلها غيمةٌ
من وجوه، تقاسيمها حرة كالدخان تسيحُ، وتغلي
ولا تستقر، هناكَ
بأعلى الدرج.

دعه ينحلُّ، تاريخك
الحالك الوجه
ها كرةُ الخيط تسقط من يد غازلةٍ
نعستْ ثمَّ نامت
على حافة
القبر.

قُل:
كلٌّ من قلبة حجرٌ
قام من قبرهِ اليومَ (أولم يقم أحدٌ)
أنت، أيضاً، رأيت
الوجوه الجليّة عند انسدال المساءِ
(وأيُّ مصائرَ منسوجةٌ حولها) وعبرتَ بإيماءةٍ...

دعه يشرب ما شاء
من دمك الحلو، حتي يطيح. ودعه يسيحُ
ويهذي، ولا يستتبُّ، هناك على
حلبة الصمت حيث تدبّ
الوحوشُ.

إذاً دعه يسبتُ، شرنقةٌ لا تريدُ التدرُّجَ من دودة القزّ
نحو الفراشة. باركْهُ، إن شئتَ. ماذا ستخسرُ؟ باركْ.

ورتّق شباكه خيطاً فخيطاً، ونم جيّداً.

قُل: أنا متعبٌ. سأنامُ. ونَمْ...

وغداً، وغداً، وغداً
ألقِمِ البحرَ جزْيّتهُ
واصطد السمكة.

كيس التراب

أمُّ محمد
قارئة الفنجان
المرأةُ التي تتدلى
من رقبتها النحيلة
ما يبدو للوهلة الاولى
أنه قلادةٌ
وليس سوى كيساً أسود من جلد
قالت
أنه يحتوي على
حفنةٍ من تراب البلاد
« هذا الترابُ
من أرض بغداد يا ولدي»
على دكّةٍ حجريّة
في الساحة الهاشمية بعمّان
مع آلاف الآخرين
بانتظار أن تحصل على فيزا
الى أيّ بلد
قالت
أنها عندما
عبرتْ حدودَ الوطن
أيقنت انها قد لا تراهُ في
هذا العالم مرّةً
أخرى
لذلك ستحملهُ
أينما ذهبت كالنّير. ستحملُ هذا
الكيسَ الأسودَ
من التراب.

من يعرف القصة

أوشكَ القرنُ هذا أن ينتهي *

كيف بدأتْ، متى تنتهي ضدَّ من هذه المعركة

مُذ بدأتْ، من أولِ الفصل. قبلَ الكلام.

من بقوا، قرأوا الكتابةَ على الجدار.

من هاجرَ، لم يجد الأرضَ الموعودة.

تكلّمْ، ماذا ستقولُ.

أو لا تتكلّم، واصغ الى الهدير.

الى أيِّ صوتٍ يأتيكَ من هناك.

آنذاك

يمكنك أن ترمي بمفتاحك في هذا البحر

طالما: لا القفلَ في الباب، لا الباب

في البيتِ، لا البيتَ

هناك.

زُرْ أرضنا المنسية أحياناً.

زُر تاريخنا المهدمَ: الخاتمَ الذي

تريدهُ، موجودٌ هناك.

بئرُ ابراهيم المهجورةُ، هناك.

المرأة التي عذّبك البحث عنها، تنتظرك هناك.

الآن.

---

* بل انتهى
رمشة من عين
التاريخ الخائنة
وإذا به اختفى

إفتح يديك. ضعْ قلبكَ في المزاد. واسمع القصة.

اليومُ آتٍ. لا حصْرَ للعلامات.
الشعبُ يطلب خبزاً. كلُّ رغيفٍ رايةٌ للحداد.

التاريخُ: في حالة الهارب من مداهمةٍ وشيكة.
السبّاحُ ماهرٌ، لكن التيار أقوى.

الحزنُ في مجراهُ العميق
يطفحُ حيّاً على ضفاف الصلوات.

بائعُ الفتاوى وخرداوات اللاهوت
يعبرُ، أرجوانيّ الثياب من دماء القرابين، خنجرَ التّقوى
في نسيج أحلامك الباذخة
ويقرعُ طبلتهُ المليئة بالريح
طوالَ الليل بين صدغيك، فنشوتهُ الكبرى:
ألا تنامَ، أو تستريح.

العالمُ ظواهرُ ماديّةٌ لها أسرارُها:
الأسرارُ خبيئةٌ في الكلمات
لكنها لاتروي سوى جزءاً من القصّة.

الجمهورُ صدّقها. القاضي ارتابَ في
تفاصيلها، العالِمُ ظنّها رقصة:

بين الذرّات والأشجار والقرود. بين البذرة والنملة والمرّيخ
وأذرعة المجرّات التي تُعانق الغبار.

لا تتكلم، ماذا ستقولُ
أو تكلّمْ، واصغِ الى أيّ كان.

الشاعر الصينيُّ الميت منذ أكثر

من ألف عام، يهمسُ في أذني:

«من هذا البرج العالي
يُدهشني أن أرى كم هوجاءُ هي العاصفة
المدينة المسوَّرة تبدو خاليةً
عندما تسقطُ الأوراق»
لي دونغ

ربما هي الريح يا سيدي لي دونغ
جاءت لتسرد علينا مرةً أخرى، قصة الطوفان.

قبيلتي تعرفها جيداً، جيلاً بعد جيل
تعرفُ من سيّدُها ومن راويها، تعرفُ
أن أبطالها أطيافُ طواحين
حاربها دون كيخوته بضراوةٍ ذاتَ يوم:
اليومَ تكفي شَعْلةُ طفلٍ خلف جدران الحصارِ، لتنهار.

قبيلتي: هذه الصفحة. هذا القلم. هذ الجدار.

إنه النّسْغُ الصاعدُ يا سيدي
في جذع الحياة والشجرة.
لا. إنه بحرٌ من الصمت. وهذا
القاربُ الصغيرُ لهُ قصّة:

صديقي الذي ماتَ بالأمس في المنفى
وهو يُصارعُ الألمَ الأخير
عَرِفَ القصّة من أوّلها الى آخرها
في لحظة حنينٍ واحدة.

دع التيّار يأخذْ ما يريد. دعني أبق في مكاني.
إعطني هذه اللحظة، ودعني.
أريدُ أن أسمعَ القصّة.

نصف بيت

نصفُ بيتٍ
لأبي تمام: «ألا ترى
الأرض غضبى، والحصى
قلقٌ...»
ظلَّ يتقلّبُ اليومَ كالزّبَد الجريح
على ساحلٍ مقفرٍ في رأسي
كأنّ الخليقة
كلّها تصرخُ اليوم
باحثةً عن شطرها الآخر
وفي غياب القافية
نصغي الى هذه الموسيقى
تأتينا من لا مكانٍ مثقلةً
بأعجبِ الأخبار
أشبهَ بالأنين، أشبهَ بدَرْدمةٍ خافتة
لبذورٍ يابسةٍ في يقطينة
حرّكتها ريحُ الخماسين:
كأنني استيقظتُ اليوم في بيتي
وقد طار سقفي
لأرى الغيومَ مهرولةً
عبرَ السماءِ تسوقها نُذُرٌ مجهولة
لا أهل لي، وليس لي بلدٌ
والأرضُ غضبى
والحصى قلِقٌ...

هولاكو II
(مسلسلٌ جديد)

خيولي
أخفُّ من الريح

سنابكها تقدحُ الشرارات

إذ ندخل المدن
المعتَّمة

الحربُ
تستلقي كالعروس راضخةً
بانتظاري

والحتفُ
يتكلم باسمي
فأنا هولاكو:
سيفٌ
في غِمْدهِ لا يستريح.

ظلّهُ
أينما ارتمى
يستنسلُ غيمةً
من العُقبان الجائعة
تطفو فوق البيوت
المهدَّمة

حيثُ يراني
اللاجئونَ في
كوابيسهم بين الخرائب

ويشحذُ الأسرى
حَفنة قشٍ من حصاني.



أستيقظ داخل نومك

مصطفى عتيق

براستوس*

وحيداً
كان المسيحُ
ينسجُ خشبتَه
في يد الخوري الذابلة

وحيداً
كان الخوري
يلبس حجارة الكنيسة
قمحاً أسود
ويمطر على ثوبِه

وحيداً
كان العبد
يبكي صلاة الفصح
ويمنع الجزيرة من الغرقِ

---

* مدينة مهجورة ونائية في اليونان .

وحيداً
كان الهواء
ينمو على عزلته الزرقاء

وحيداً
كنتُ أغرقُ
بينما خشبٌ يطير
ولا يحط.

بلل

ما أوضحَ الإيماء
وما أبعدكِ، وأنا
أصالحُ كأسي بالغبار
ولا أجدُ
للعطشِ مفردة.

وما أبعد صوتي
مبتلاً بريح الشمال.

وحده

أحدّث الغيمة التي هزّت سريري
سريعاً، طويلاً، سريعاً
وتركتني
أتنحنحُ في العتمة
وحيداً، طويلاً، وحيداً ...

طريق

أنا ابن اسمك المحرّم
من الماء العاقر الآلام
أقطف تويجات فرحكِ

والوقت هناك مريم..

جسدي طريق وغريب
يقيس الرّحيل الطويل
بنعاسِ الحجارة
في مرايا القتيل

يا مَن تعبرينني
في كل نهدة
فُصولاً وصوما
ولم أقطف منكَ إلاّ
فواكه حبّنا المحرّمة.

موسيقي متجوّل

حفَر الضوء حتى الشيطان
حفر الموت حتى الوتر
كان صوتُه يملأ
كأس السائحين
بأوراق أيلول
كان يغنّي
لكي يطعم قيثارتَه
التي لم تعد جائعة
لأنّها ماتت
قبل أن يبدأ
بالغناء.

غابة في فم النّار

افترقنا من دون سبب
تماماً كما التقينا من دونِ سبب

لا أسباب لحصانِ الحبّ السّريع يعبُرنا

برقاً تاركاً الرّعد يعوي في صمتِنا أبدا
ولا أسباب لسعار الإنتظار
يمتدّ ولا يكفي كغابةٍ في فم النار.

صراخ

الماء لغة النّار الناعمة كالحبر
مَن قال إنّ صمتَ الحصى
ليس صراخاً أوسع من المدى
ليس صراخاً أمضى من الحريرِ
ليس نداءً
للنجمة الآفلة؟

مرآة أخي

«إلى روح أخي الشهيد محمد عتيق»

بلاد لا تغسل صباحها ولا غلاّية القهوة
بلاد تحفر وقتها على بابِ الزّنزانة
ليأذن الحارس الغريب لها بالمرحاضِ والنشوة
بلاد هجّتْ وسال الزّجاج طويلاً في العتمة
تعال لأفتحَ خوفي لك
وأغلق قلبي عليك
تعال نهرّب الشكل من زيفه ولَكْ!!
تعال أجفّف روحي لعطلتِك المدرسيّة
تعال نهزّ خريف العابرين
ليسقط البحر في البحر

ويطوينا الهديل
أرى فيك عمري
شجراتٍ عشراً وصيفاً
فأرغب فيك النساء
لتبلغَ العشرين.

إسم

لا أريد الصّباح عندي جسداً يقطر نعاساً
ضباباً لاهثاً
خلف قطارٍ أعمى
ولا أصلُ قدمي
فأغلقي آخر الليل بنهدك
الفائض عن شهواتنا . ولاَ
يفضحنا الصباح
احتمي بعطرِكِ
الذي بهدوء المستنقع
يكشط إسمي
عن إسمي .

أيضاً أمّي

في تلك البلاد الواسعة الرّمل والطّين
يداك تمتدان في الأرض
تحت غيمةٍ خائفة

حين تهبطين بعينيك الداميتين
إلى قبر أخي الصغير
ليأخذ الأفق ألوان عذابك
بعد قليل
سيتعب هذا الدّم الذي كم هرّبته
لأجلك

في الحقائبِ المضطرّة دوماً للرّحيل
بعد قليل
سيعود دمي إلى راحتيك
بعد قليل . . .
ستزهرين . . . وأنام
على أرض الجليل .

فراق

ليس المنفى أن أسقط
من أشجارِ الوطن فحسب
إنّما المنفى هو أن أسقط
من يديك . . .
على صليب الغسق.

زوجتي الطيبة

زوجتي الطيّبة
التي تحضّر لي قهوتي
وأنا نائم
وترشُّ الصباح على شفتيَّ
قطرةً، قبلةً
وأنا نائم
لم تنتبه إلى المرأة الأخرى
التي توقظني قبلها
داخل نومي

وداخل نومي
شربنا قهوتنا معاً
تبادلنا أجسادنا
وأخذتْ أطفالنا
القادمين إلى المدرسة.

شِقاق

كتب بالذهب
رسالة حبّه

كتب على الظرف عنوان السمراء
وعلى طرفِهِ الآخر
عنوان الشقراء

وضعها جيّداً
حتى نام
في صندوق البريد

عاد إلى بيتِه مفرداً
فوجد رسالتين
وشقراء تعانق سمراء
وتركلانه نحو الرصيف.

ضياع

حين خلعوا بابي بحمّالة الموتى
أشرتُ لهم إلى فوق
وبكيت حتى فقدتُ
إنساناً عزيزاً لم أعرفه ولن..
لكنني انتبهت إلى أنني في الطابق الأرضي
ولا أحد تحتي يستطيع أن يرفع إصبعَه
لكي يدلَّ عليّ.

شاعر

وكان عنده متّسعٌ من البحر
لكي يلقي تحيّته
على الطفل الذي يتساقط
من جسدي زجاجاً
رأسه موجة عابرة
يداه ورقتا زبد
وقدماه حجران
لا يتفقان.

قطار أعمى

لم يكن وجهها أكثر
من غطاء للنّوم

يكفي أن ترفعه بنظرة
حتى أقرأ حلمها كاملاً

حاضنة ثدييها بالزّجاج
فتحت فأغمضتُ في الصفحات
جبالٌ

الوجه منجل
وسلّة الروح قناع.

* مصطفى عتيق: شاعر فلسطيني مقيم في باريس



الشاعر الفرنسي جاك لاكارييه
شارب الآفاق

جاك لاكارييه Jacques Lacarrière أحد الشعراء والكتّاب الفرنسيّين الأساسيّين. كاتب دراسات تمتزج فيها حرارة الالهام بجدّة البحث، ومترجم بالغ الحذق، عن اليونانيّة بخاصّة. باحث عن الكلمات، عبر رحلات فعليّة أو خياليّة، هكذا يعرّف نفسه، رافضاً التفريق بين هذين النمطين للسفر الذي مارسه هو وما برح يمارسه منذ نعومة أظفاره. إجتاز أرياف بلاده سيراً على القدمين، ووضع فيها كتاباً عنوانه «فيما أمشي» Chemin faisant حيّى فيه الفيلسوفان جيل دولوز وفيليكس غواتاري كتابة لا تنفصم عن المعيش ونوعاً من أنثروبولوجيا الداخل. وعشقَ اليونان، فكانت ثمرة عشقه لها مؤلّفات عديدة أصبح أحدها كلاسيكيّاً ومرجعاً لا غنى عنه لكلّ من يريد السفر عبر اليونان بصورة تتجاوز السياحة العاديّة أو المبتذلة، عنوانه «الصيف اليونانيّ» L'été grec.

وضع لاكارييه كتاباً في «الغنوصيّين» Les Gnostiques حيّاه هنري ميلر فور صدوره، وخصّص لرهابنة الصحراء كتاباً رائعاً عنوانه «رجال ثمِلون باللّه» Des hommes ivres de Dieu درس فيه طقوس حياتهم وعبادتهم وشطحاتهم وترجم عن اللاتينيّة لأوّل مرّة العديد من أقوالهم والكرامات المنسوبة إليهم. وسطّر حياة الشاعر والمتصوّف التركيّ يونس إمري في رواية هي في الحقيقة قصيدة طويلة عن محبّة الغبار والتجرّد من كلّ شيء إلاّ من الشعر في عري الصحراء الأناضوليّة. وسواء في دواوينه، التي لم يعد أغلبها متوفّراً في الأسواق، والتي قرّر جمعها عمّا قريب في مجلّد شامل، أو في رواياته ودراساته، يتمثّل الهمّ الأساسيّ للاكارييه في إعادة مدّ الكلمات بنسغها الأصليّ وطراوتها الأولى. هذا ما نستشفّه أيضاً من هذه المحاورة معه التي ارتأينا نشرها بمناسبة صدور كتابه الجديد الضخم «معجم اليونان العاشق» Dictionnaire amoureux de la Grèce، الذي يعيد فيه، بكلمات شعريّة وتحليل دؤوب، التعريف بعشرات الأسماء، من أسماء الآلهة الأسطوريّين، فالمواضع الأثيرة، فعناصر الحياة اليوميّة، فالأدباء والفنّانين ومختلف الفنون والطرائق والعادات، المرتبطة باليونان والتي

ينبغي أن يعرفها كلّ من يريد مقاربة هذه البلاد مقاربة عشقيّة.

■ *حبّذا لو بدأنا هذا الحوار بالكلام عن كتابك «فيما أمشي». هل هو كتاب رحلة، رحلة في داخل بلادك، رحلة داخل المكان، وهذا هو تعريف دولوز للبداوة الحقيقيّة، أم هو كتاب في الكلمات، فلا يشكّل السفر هنا إلاّ مناسبة أو تعلّة؟*

■■ يهمّني أن أنبّه بادئ ذي بدء إلى أنّني عندما قمتُ في ١٩٧١ بهذه الرحلة عبر فرنسا سائراً على القدمين، لم تكن لديّ أيّة نيّة في وضع كتاب. كنت أريد أن أعرف بلادي وأعيد استكشافها بعد غياب دام خمسة عشر عاماً. فاخترت هذا النمط من السفر، أي المشي، لأنّني ما كنت أريد القيام برحلة سياحيّة بقدرما التعرّف على الفرنسيّين المنسيّين، أبناء الريف. كانت تحدوني كذلك الرغبة في عيش حياة هائمة، حياة إنسان جوّال، أو حاجّ، حاجّ بلا حجّ، وبلا هدف آخر سوى العيش في الهامش وعلى هوى اللقاءات والأيّام. مثل هذه الفرص نادرة في الحياة، أقصد العيش بمنتهى الحريّة، بلا إكراهات ظرفيّة أو عائليّة، من دون أن ينتظرك أحد في أيّ مكان ومن دون أن تنتظر أنت نفسك أحداً أو شيئاً. كان هذا الغياب الكامل للالتزامات، الذي دام طويلاً بباعث من إقامتي الطويلة خارج فرنسا، قد شكّل في حياتي فترة رائعة، مخصبة. وبفضل هذه الرحلة صرتُ مستكشف بلدي نفسه، وكذلك، وبفضل الاختبارات غير المنتظرة والتي تعرّض للمسافر في كلّ يوم، مستكشف ذاتي أيضاً.

■ *في هذا الكتاب تمنح نوعاً من الحقّ بالغرابة للمشهد الأليف، مشهد بلدك الأصليّ، وتمارس عليه نوعاً من الابعاد أو التغريب تأتي لتنطبع فيه الدهشة، دهشتك أنت ودهشة القارئ في آن معاً. في الكتاب الذي تلاه، «الصيف اليونانيّ»، يبدو لي أنّك تلتمس وتحقّق أثراً معاكساً، إذ تمنح قدراً من الألفة كبيراً للمشهد الغريب الذي كان وما يزال يشكّل موضوع هيامك. كيف ولد هيامك باليونان ومن أيّة مصادر اغتذى حتّى صار كتابة؟*

■■ صدر «فيما أمشي» في ١٩٧٣، وتلاه «الصيف اليونانيّ» عن قرب، إذ صدر في ١٩٧٦. والكتاب الثاني ولد هو أيضاً من معيش هامشيّ وتجوال قمت به من مدينة إلى أخرى، وخصوصاً من جزيرة إلى أخرى، في اليونان. دام ذلك خمسة عشر عاماً. واليونان التي أصف فيه ليست يونان المختصّين بالدراسات الهيلينيّة ولا هي يونان علماء الآثار، بل هي يونان أليفة، شبه عائليّة، عرفتها بالتدريج ولم تتشخّص صورتها إلاّ لاحقاً، في فعل الكتابة. قد لا يمكن القول إنّني، طوال تلك الأعوام الخمسة عشر التي أمضيتها في اليونان، لم أكن أفكّر بالكتابة، ما دمت، في بطموس بخاصّة، أدوّن ملاحظات ومعاينات. ومع ذلك، فإنّ لقاءاتي واكتشافاتي ما كانت موجّهة على وجه الدقّة بمشروع كتابة لاحقة. وهنا تكمن في اعتقادي نقطة هامّة لا يتكلّم عنها الكتّاب إلاّ فيما ندر: فعندما نكتب، بعد عشر سنوات، عن نهار معيّن أو لقاء معيّن أو إحساس ما، أفلا تشكّل المسافة التي تفصل عن الحدث الموصوف هي نفسها مصدر انبعاثه، أقصد ألا يكتسب الحدث معناه في تلك اللحظة بالذات، في البوتقة المشتركة للذاكرة وانبعاث الحدث عبر المكتوب؟ بذا يمكن أن يكون

كتاب يسرد أحداثاً ماضية شيئاً آخر سوى يوميّات رحلة. فالكلمات الضروريّة لوصف غروب للشمس فوق جبل آثوس إنّما وجدتُها أنا بعد عشر سوات أو خمس عشرة سنة، وليس في لحظة وقوع الحدث الموصوف. وبهذ المعنى أيضاً، وكما لاحظتُ لدى كتابة مؤلَّف كـ« الصيف اليونانيّ »، فإنّ كتاباً يمثّل في شطر عظيم منه سيرة ذاتيّة يظلّ كتاب إبداع أو ابتداع. لا أعتقد، بهذا الصدد، أنّنا ننعش الذكريات بقدرما نعيد ابتكارها.

وعليه، فاليونان التي تسكن « الصيف اليونانيّ » هي أيضاً يونان معيشة يوماً بيوم، مثلها مثل فرنسا التي تسكن « فيما أمشي ». يونان قد أجرؤ على القول إنّها مماط عنها اللثام ومعرّاة من رؤية السيّاح مثلما من رؤية الاختصاصيّين. وهي خصوصاً يونان عريقة، وفيّة لذاتها، وذلك بفضل لغة رائعة يتكلّمها الناس منذ خمسة وثلاثين قرناً ويكتبونها من هوميروس إلى إيليتيس حتّى أذكر أقدم شعرائها وأحدثهم عهداً. ولقد ولد كتابي من هذا اللقاء ومن هذا الكشف: أنّه بالرغم من المحن وعهود الارهاب والمآسي التاريخيّة، ليس هناك يونان واحدة ما دام ليس هناك سوى يونانيّة واحدة. ولد هذا الكتاب أيضاً من الرغبة في تقديم شهادة على عناد اليونانيّين هذا في أن يبقوا يونانيّين، لا بتوقيرهم مجدهم القديم وتكرار المناداة به بكلّ ثمن، بل بالعكس بابتكار حاضر ومستقبل لا يكذّبان هذا المجد. أذكر لي بلداً أوربياً واحداً يتكلّم أهله اللسان نفسه منذ ثلاثين قرناً؟ ولا واحد. هنا تكمن في نظري المعجزة اليونانيّة الحقيقيّة التي ينبغي الكلام عنها. هذا الدوام حالة استثنائيّة تبعث على الانشراح عندما نرى بلداناً وأمماً وجموعات إثنيّة عديدة وهي تفقد كلّ ذاكرة عن نفسها وعن هويّتها.

على أنّ المرء لا يكتب كتاباً، على الأقلّ كتاباً كهذا الكتاب الذي لا يشكّل رواية ولا دراسة ولا سيرة ذاتيّة بل مزيجاً من هذا كلّه، أقول لا يكتبه بمعونة أفكار بل بفضل أهواء، أي مجموعة عواطف. لا يشكّل « الصيف اليونانيّ » أطروحة بل شهادة على هوى، إنّه رسالة مكتوبة لجميع « اليونانات » التي التقيتُها وأحببتُها، لليونان القديمة فالهيلينيّة فالبيزنطيّة فالعثمانيّة فالحديثة، ولجميع النساء اليونانيّات اللائي أحببتهنّ. فخلافاً لجميع رهبان جبل آثوس، لم أؤدّ أنا يمين العفّة أبداً. وينبغي أن أشير إلى أنّني كتبت هذا الكتاب بين ١٩٧٠ و١٩٧٥، يوم كنت أقيم في فرنسا بباعث من النظام الفاشيّ الذي قام في اليونان (والذي دام من ١٩٦٧ حتّى ١٩٧٤)، ممّا جعلني أشعر بأنّي منفيّ من اليونان، لا أعلم متى يمكنني الرجوع إليها. وعليه، فـ« الصيف اليونانيّ » هو أيضاً كتاب افتقاد، كتاب غياب، كتاب منفى فريد: الشعور بكونك منفيّاً في بلدك نفسه! وأعتقد أنّه هنا يكمن أحد أسباب نجاح الكتاب وأحد مصادر تميّزه: فهو ليس كتاب رحلة، ولا مذكّرات سفر، ولا دراسة في تاريخ الحضارات، بل معاينة لحالة نفي وطلاق وقطيعة غير إراديّة ومفروضة، رسالة طويلة موجّهة للأصدقاء اليونانيّين المفقودين أو المتعذّر التواصل معهم. وأخيراً، فأنا أعتقد أنّ الكتاب يقدّم إجابة عن اليونان القديمة وعلاقتها باليونان اليوم. فلو انّك أوقفت اليوم فرنسيّاً وسألته كم مرّة في العام يفكّر بأسلافه من أمثال دوغسكلان أو ڤيرسانجيتوريكس، فأنا أعتقد أنّه سيضحك منك. والشيء نفسه

بالنسبة لليونانيّين اليوم: فلديهم مشاكل أهمّ من أن يتمكنّوا من التفكير بتيميستوكليس أو پيركليس أو ليونيداس! وفي «الصيف اليونانيّ»، لا تجد تماثيل من المرمر ولا أنصاباً للأموات، بل يونانيّي اليوم كما هم وكما جعلتهم العراقة يكونون أنفسهم كما سيقول الشاعر.

■ *لعلّ النجاح المنقطع النظير الذي عرفه هذا الكتاب، إذ صار قارئ الفرنسيّة يرجع إليه ليعرف اليونان، كما صار اليونانيّ يرجع إليه ليعرف بلده، لعلّ هذا النجاح يشكّل انتصاراً لأدب الرحلات المشبوب والذي ينطلق من لقاء بالآخر توجّهه عاطفة، وهوى، واختيار، وتضامن أساسيّ. معروف أيضاً أنّك ألهمتَ التظاهرة الأدبيّة التي تُقام سنويّاً في منطقة «البروتاني» الفرنسيّة تحت عنوان «الشجرة الرحّالة» تمجيداً لأدب الرحلات ولأدب السفر المتعاطف والكشّاف. كيف تنظر إلى السفر كما هو ممارس من قبل الغالب الأعمّ من الناس في أيّامنا؟ أيمكن الكلام عن توفّر سفر شعريّ بمقابل السفر السياحيّ؟ أيسافر الناس حقّاً في أيّامنا، بالمعنى الجذريّ الذي تهبه أنت بين آخرين للسفر؟*

■■ «السفر» كلمة خطيرة، لأنّها تتضمّن معاني عديدة. فهي تعني عموماً الانتقال الجسمانيّ: الذهاب من مكان إلى مكان آخر. لكن أين يبدأ السفر في هذه الحالة؟ كم من الأمتار يجب أن يقطع المرء ليبدأ السفر حقّاً؟ أيمكن الكلام عن سفر إذا ما انتقل المرء من شارع إلى آخر، أو من حارة إلى أخرى؟ هذا مفهوم غامض، لا سيّما وأنّ من الممكن السفر دون التنقّل. فعندما يصف الشاعر هنري ميشو مغامراته في «غرابانيا العظمى»، وهي بلاد من صنع خياله، أفليس هذا سفراً يتجاوز، من بعيد، أسفار أشجع الرحّالة والمستكشفين؟ وسويفت، في «رحلات غوليڤر»، ورتيف دو لا بروتون، هذا الكاتب الذي أحبّ أنا كثيراً بالرغم من نواقصه المعروفة، من غزارة كتاباته المفرطة إلى صنميّاته واستحواذاته الجنسيّة، والذي كان قبل أيّ شيء آخر كاتباً رائياً، مؤلّف «اكتشاف القطب الجنوبيّ من قبل رجل طائر، أو ديدالوس الفرنسيّ»، هذه القصّة التي تمثّل سلَف جميع القصص العلميّة المتخيّلة؟

السفر بالنسبة إليّ شاكلة في اتّخاذ مسافة بإزاء المحلّ الأصليّ أو بإزاء الذات. ولا يهمّ من أجل ذلك أن نسافر إلى پاتاغونيا (في الأرجنتين) أو إلى غرابانيا العظمى (بلاد ميشو الخياليّة). لقد أمضيت شطراً لا بأس به من حياتي في بلدان الشرق الأدنى، وقبل سنوات قليلة قمت بزيارة أندونيسيا، لكنّ هذا كلّه لم يمنعني من السفر في العالم الطبيعيّ المحيط بي، مثلما فعلت في كتابي «البلاد تحت اللحاء»: سفر خياليّ وتلقينيّ يدور بكامله في قلب شجرة.

على أنّني لا أريد الاقلال من أهمية الأسفار الفعليّة، أقصد من أهميّتها للكتابة. وأنا طالما حاولت المواءمة بين حاجتي إلى المكان الآخر، أو الـ«هناك»، وإلزامات المحلّ الأصليّ، أو الـ«هنا». فأنت حتّى تكتب، ينبغي أن تكون مستقرّاً، ولو بصورة مؤقّتة، في محلّ ما. الكتابة هي عندي معادل للتجربة التأمليّة أو الاستغراقيّة لدى رهبان الشرق. والسفر معادل الحجّ الذي نقوم به إلى أماكن أخرى. ينبغي أن تكون، طوراً فطوراً، في حجّ أو استغراق، رحّالة ومقيماً. فالكتابة، مثلها مثل الطاقة الكهربيّة، لا يمكن أن تأتي إلاّ من التقاء ضدّين. لقاء متناغم، توتّر حيّ، وأحياناً حيويّ، أقصد أنّه متعاظم وفي

الأوان ذاته مطوَّع ومسيطَر عليه. هذا ما كتبه آخرون قبلي، وبأفضل منّي، بدءاً بهيراقليطس الذي كان يقول إنّ التناغم (الهرمونيّة) لا يمكن أن يولد إلاّ من توتّر مطوَّع بين ضدّين.

للسفر الفعليّ ميزة أخرى سوى هذه المتمثّلة في تحويلك إلى حاجّ عبر الكلمات: فهو يجبرك على ملاقاة الآخرين واقتسام حياتهم، والتحوّل إليهم بقدر ما. بتعبير آخر، إنّه يجبرك على التكاثر وعلى مضاعفة هويّتك الأصليّة. أنا بحكم الواقع فرنسيّ، فرنسيّ قحّ بمعنى من المعاني، وفي الأوان ذاته فأنا خامرني دائماً الشعور بأنّني مواطن بلدان أخرى، بعض هذه البلدان على الأقلّ، قرويّ كونيّ بصورة من الصور. وككاتب وشاعر، يحدث لي أن أسافر في لغتي الأصليّة. لكن لأنّني لا أعاني من أيّ فصام (شيزوفرينيا)، فأنا أرفض الاختيار بين نمطي السفر هذين: الفعليّ والخياليّ. بل أمارس الاثنين بهوى وتعايش، بل بصورة متزامنة أحياناً. فقبل فترة، سافرت إلى أندونيسيا، وبالذات إلى جزيرة جاوة، لزيارة معبد بوروبودور البوذيّ، رحلة كنت أحلم بالقيام بها منذ زمن بعيد. لكنّ هذا كلّه لم يمنعني من السفر في قلب قطرة ماء موضوعة تحت المجهر، لكتابة حكاية شعريّة عنوانها «صيف في ضيافة النّقيعيّات»!

■ *وضعتَ كتاباً في رهابنة الصحراء المصريّة. هل يشكّل الزهد في نظرك علامة فارقة لكلّ تجربة روحانيّة؟ فيمَ تتميّز الروحانيّة الشرقيّة؟*

■■ إهتممتُ بالزهّاد المسيحيّين الذين عاشوا في الصحراء المصريّة بعد زيارتي الأولى للبلاد، في ١٩٥٦. لكنّ هذا الاهتمام لم يكن منصبّاً على الزهد، ولا على المسيحيّة، بقدرما على التجربة الخاصّة لأولئك الرجال الذين كان بعضهم يعيش فوق العواميد والمسلاّت (عُرفوا بـ«العاموديّين»)، والبعض الآخر في عزلة تامّة في تجويف شجرة (عُرف الواحد منهم بـ«الراهب الحبيس»)، وآخرون منزوين على فروع الأشجار (عُرفوا بـ«الشجريّين»). هذا كلّه من دون أن تطأ أقدامهم الأرض أبداً! تنطوي هذه الغرابات على تحدٍّ للشرط الانسانيّ، وعلى بحث عن الانسان المتخفّف، الملائكيّ. إنّه بحث عن حياة متحرّرة إلى أقصى حدّ ممكن من إكراهات المادّة، أي، باختصار، محاولة، هي في نظري ساذجة وباعثة على الشفقة، لتجاوز حدود الانسانيّ. لأنّ هذا كلّه كان مصحوباً بزهد جنونيّ، وأحياناً بتشويه للأعضاء. الجانب المتمرّد في هذه الحيوات، لا الجانب الدينيّ، هو ما اجتذبني. ثمّ إنّنا نجد الاختيارات ذاتها والاسراف ذاته لدى بعض ممارسي اليوغا بين الهنود. وما بدا لي أكثر كشفاً وإثارة للفضول في ذلك الشطر من حياتي هو أنّ هذه الظواهر قيض لها أن تقوم داخل المسيحيّة. أكان أولئك الرجال قدّيسين أم مجانين؟ لست لأعرف. أعتقد أنّهم ما كانوا هذا ولا ذاك، بل كانوا يريدون التموقع خارج الانسانيّ، ليسرّعوا من وصولهم إلى ملكوت السموات بصورة من الصور. مِن تأمّل هذا كلّه ولد الكتاب الذي صدر في ١٩٦٢ تحت عنوان «رجال ثملون باللّه»، والذي ما برح يجد قرّاء بالغي الشغف حتّى الآن. لكنّ هذا ما عاد يندرج في انجذاباتي الحاليّة.

■ *عنيتَ بمختلف التصوّرات الدينيّة ووضعتَ كتاباً في التاريخ لمختلف تمثّلات الألوهة عند مختلف المجتمعات. كما وضعتَ بالاشتراك مع عالم الأحياء المعروف ألبير جاكار كتاباً حمل عنوان «العِلم*

والمعتقدات». كيف تفسّر تفاقم الحاجة إلى الاعتقادات الماورائيّة لدى شطر واسع من الجمهور المعاصر؟

■■ بخصوص مسألة الله أو الإله، لا تدهشني شموليّة الظاهرة بقدرما تدهشني الشاكلة التي بها تستحوذ عليها كلّ ديانة. فكلّ من الديانات الابراهيميّة الثلاث مقتنع بأنّه الوحيد القابض على الحقيقة، وبأنّ كلّ مَن لا ينضوون تحت لوائه هم ملحدون أو كفرة كما كان يُقال قديماً. وبالمقابل، ينبغي ألاّ توهمنا الاعتقادات التلفيقيّة أو التوليفيّة المتكاثرة، فلا يمكن أن تقوم ديانة على «كوكتيل» من الحقائق المتعالية المقتطفة هنا وهناك.

ينبغي أن نعرف لمَ يظلّ إنسان اليوم بحاجة إلى الله أو إلى إله. سأقول بصورة إجماليّة إنّه يصعب على البعض القبول بفكرة أنّنا هنا على الأرض بمحض صدفة، أي من دون أن يكون قد أرادنا ورغب فينا أب خالق وسماويّ. أب وخالق يُفترض به أنّه يواصل الاهتمام بنا حتّى بعد الخلق. إله لا يعنى إلاّ بالمجرّات والنجوم لا يمكن أن يعنينا، ولا أن يثير عاطفتنا نحوه. يلزمنا إله ملتفت إلينا، لا إلى الفضاء غير المتناهي للأكوان الأخرى، إله يسمعنا، وإذا أمكن يسعفنا. هذا كلّه علامة على قصور، على عدم نضج ولا أقول طفوليّة، وفي الأوان ذاته على شرطنا الفريد بالقياس إلى الكائنات الحيّة الأخرى. أعتقد من ناحيتي أنّ الانسان ما برح اليوم في بدايات مغامرته الروحيّة، وأنّه ليس طفل الله بقدرما هو طفل التطوّر، وأنّه بحاجة إلى إله أو إلى الله لعجزه عن أن يكون ذاته...

■ *خصصتَ الغنوصيّين أيضاً بكتاب نال انتشاراً واسعاً وكتب عنه هنري ميلر ولورنس داريل بإعجاب وثناء. إلى أيّ حدّ يزحزح الغنوصيّون، الذين تحيلهم أنت شديدي المعاصرة والاثارة، معرفتنا بالعالَم والانسان؟*

■■ أقول باختصار إنّ الغنوصيّين جاؤوا للتفكير بالانسان والكون بخميرة تحرّر. كانوا شديدي الحساسيّة بالمعاناة وموت النفوس وجميع العاهات والاكراهات والاستحالات المرتبطة بالشرط الانسانيّ. من هنا فكّروا - فكرة غريبة حتّى لا أقول شاذّة - بأنّ عالمنا الماديّ والأرضيّ عالم زائف لا يمكن أن يتواءم ومشاريع ربّ رحمن وعادل. وعليه، فلا يمكن أن يكون هذا العالم إلاّ صنيع خالق اغتصب سلطة الخلق وقام بمحاكاة ساخرة للخلق الفعليّ، خديعة وكاريكاتور للعالم الحقّ. هذا العالم الحقّ، شأنه شأن الإله الحقّ، لم نعرفه نحن أبداً. هو موجود ومخفيّ. ودور الغنوصيّ (كلمة تعني «العارف» أو «الملقَّن») هو إماطة اللثام عن هذا الوهم، هذه الكذبة بخصوص الخليقة، والكشف عن الطريق الموصلة إلى الخالق الحقّ. وهو، أي الغنوصيّ، يقترح محاربة هذا الخلق الزائف بجميع الوسائل، والكشف عن حيل هذا الذي كانوا يدعونه بـ«الأرخونت» (العُمدة في البلديّات اليونانيّة القديمة، ولكنّهم كانوا يطلقون هذه التسمية على مغتصب الخلق كما كانوا يتصوّرونه). كما كانوا يدعون إلى رفض الزواج وإلى العزوف عن الانجاب وعدم الامتثال إلى السلطات الزمنيّة وممارسة حياة مضادّة داخل المجتمع نوعاً ما. هذا الملمح هو الذي اجتذبني لدى الغنوصيّين، الذين عبّروا عنه في نصوص مثيرة بل مفجِّرة للعاطفة، بالرغم من الطابع المبهم في الغالب والمتناثر لأبحاثهم في نشأة الكون وخلاص النوع البشريّ.

■ *كنتَ أوّل من ترجم إلى الفرنسيّة أشعار سيفيريس وإيليتيس وريتسوس وكذلك العديد من كتّاب القصّة اليونانيّين. أيّة مكانة تمنح للترجمة في مشروعك ككاتب؟*

■■ لم تشكّل الترجمة عندي تجربة ثانويّة أبداً. لم أترجم إلاّ كتّاباً اخترتهم أنا نفسي، كتّاباً وخصوصاً شعراء أشعر بالارتباط بهم بأكثر من آصرة أو سبب. إنّ ترجمة شعراء من وزن جورج سيفيريس أو أوديسيوس إيليتيس قد أجبرتني على إعادة تعلّم لغتي الأصليّة لأكون بمستوى الأصل المترجَم، ومن هنا كانت الترجمة فعلَ خلق. لترجمة شعراء، ينبغي أن يكون المترجم شاعراً هو نفسه. تصبح الترجمة هنا مرافقة للمؤلف المترجَم ومحاولة للعثور ثانيةً لا على ما يريد قوله فحسب، بل كذلك على شاكلته في القول، أي أن أشيع في لغتي صدى لغته. أي، إجمالاً، أن أضع خطوي في خطوه مهما اختلف مقاس قدمينا. هذا كلّه لا يشكّل عمليّة لغويّة إلاّ في شطر منه. فالترجمة إعادة خلق، إنّها معاودة للقصيدة بأصوات أخرى أو كلمات أخرى، بالاحتفاظ بشحنة البلاغ والعاطفة الشعريّين. لقد كرّست سنواتٍ عديدة من عمري لترجمة شعراء وكتّاب يونانيّين، قدامى ومحدثين، ولم يخامرني أبداً الشعور بأنّني أغادر بذلك مسالكي الخاصّة ككاتب. لقد كتبتُ بالتعاون معهم، هوذا كلّ ما في الأمر. وفي كلّ مرّة يدور فيها الكلام على الترجمة أفكّر برسالة بعثها الشاعر الايطاليّ أنغاريتي إلى الشاعر المترجم الفرنسيّ أرمان روبان، يتحدّث له فيها عن ديوان له كان روبان ترجَمه إلى الفرنسيّة. كتب له: «لقد قبضتَ عليَّ من الجذور، وثمّة اليوم تحت التربة، بفضلك أنت، ازهرار آخر، وإنّني لأتساءل أين هو يا ترى وجه قصائدي وأين هو قفاها. صرنا نشكّل، أنا وأنت، شجرة مزدوجة.» يا للمديح الرائع لمترجم! لكنْ لا ننسَ أن أرمان روبان هو نفسه من تقدّم بالتعريف الأجمل في نظري لعمل المترجم، مترجم الشعر على الأقلّ:

«باختيار الكلمات، اجتراح روحٍ موازية
ومرافقتها حتّى آخر الشوط».

أن يصبح روحاً موازية، هوذا بالذات ما يجب أن يفعله المترجم.

■ *محضتَ في دراساتك مكانة أساسيّة للأساطير. أما يزال الانسان المعاصر أو العصريّ في نظرك منتجاً ومستهلكاً كبيراً للأساطير، بالرغم من نزعته الشكيّة الظاهريّة؟ نتذكّر بهذا الصدد كتاب رولان بارت الهامّ «ميثولوجيّات» الذي رصد فيه وحلّل بعض أساطير المجتمع الفرنسيّ في الخمسينيّات من القرن العشرين. كيف تفسّر هذه الحاجة الدائمة إلى الأساطير والميثولوجيّات؟*

■■ الأساطير، أقصد الأساطير المؤسّسة، سواء أكانت متعلّقة بنشأة الكون أو بالماوراء، تكشف عن المجتمع، أيّ مجتمع، بالقدر نفسه الذي تمارسه نظم القرابة وشبكات التبادل الاقتصاديّ والرمزيّ أو برامج التلفاز. ولكلّ أسطورة طبيعة مزدوجة: فهناك، من جهة، حكاية تُعدّ مقدّسة، شديدة الارتباط بالمجتمع الذي يبتكرها ويثبّتها بأن يدوّنها، فتكون قابلة للزوال بزواله، ومن جهة أخرى بلاغ أو فحوى تمتنع على الزوال في الغالب لا دائماً. بلاغ حامل لحقائق أشمل. وأنا طالما فكّرتُ، بصدد الأساطير، بمخلوقات بحريّة بالغة الارتباط بشروط معيّنة للطبيعة والماء الذي تعيش هي فيه. بعضها

هو من الانشداد إلى هذا الوسط بحيث يختفي باختفائه أمام أدنى تغيّر للبيئة. البعض الآخر أكثر استقلالاً، فيتمكّن من البقاء مهما تغيّرت الظروف المنافية، لأنّه أقدر على التكيّف وظروفاً أخرى. وحدها العناصر التي هي من الفئة الأخيرة استطاعت أن تنقل الحياة على الأرض وتُبقيها. الأمر نفسه بالنسبة للأساطير. فإذا كانت شديدة الارتباط بالمجتمع الذي أنتجها، أي باعتقاداته وطقوسه ومخاوفه واستيهاماته، اختفت باختفائه. إنّ آلاف الأساطير اليونانيّة اختفت أو هي اليوم غير قابلة للقراءة إلاّ من قبل علماء الميثولوجيا. لكنّ أساطير يونانيّة أخرى، كأسطورة أوديب أو أنتيغون أو ميديه أو ألكترا، بقيت بعد زوال العالم القديم. الأمر نفسه بالنسبة لأورفيوس وإيكاروس. ذلك أنّها تخاطب لا الايمان أو العقل وإنّما هذا الجانب من تكويننا الذي يمكن دعوته، بحسب الحالة، بالمخيال أو اللاشعور، الحلم أو الكابوس، أي، إجمالاً، اللاعقلانيّ. لاعقلانيّ هو في الغالب غير واعٍ. لنفكّرْ، مثلاً، بهذه الدعاية التلفزيونيّة للمياه المعدنيّة، التي تدعونا إلى «تجديد ماء خلايانا». أكانت هذه الصيغة وما يرافقها من صور للماء الرقراق والنبع الحيّ لتوقظ فينا أدنى صدى لو لم تخاطب لاشعور المشاهد بالرجوع إلى أسطورة «ينبوع الشباب»؟ لا تشكّل الأساطير تخريفات دائماً. والكثير منها ما برح يخاطبنا لأنّه يتوجّه إلى مناطق حسّاسة، كامنة وانفجاريّة، من كياننا النفسيّ. ولا يبتدع الانسان الأساطير كما يحلو له وكيفما اتّفق. يسألونني أحياناً إنْ كان هناك أساطير حديثة محض ولا تدين بشيء لأساطير المجتمعات القديمة. لا أرى من هذه الأساطير إلاّ القليل. فاوست مثلاً أو دون جوان. فحتّى أسطورة الكهرباء ترجع إلى الأسطورة القديمة للجنيّة حاملة العصا السحريّة. لنأخذ هذه الأسطورة البعيدة الدلالة والتي يمكن أن نحلّلها بالتفصيل: أسطورة الغروب أو الغسق الكبير، التي أطلقها ماركس، ملمّحاً عبرها إلى رحيل الرأسماليّة الوشيك، والتي دفعت إلى الحلم أجيالاً وأجيالاً من الشغيلة والمعدمين. لمَ يا ترى الغسق الأخير للدلالة على انقلاب العالم وتجديده؟ لمَ لا نتكلّم بالعكس عن صباح عظيم أو فجر عظيم؟ أليس مفترضاً بالثورة أن تشكّل فجراً لا غسقاً؟ أوَ لا يناط بها افتتاح عهد من التاريخ جديد وإنارته، لا اختتام عهد أو توديعه؟ أعتقد أنّ ماركس، الذي كان كما يعرف الجميع ألمانياً وتمثّل الألمانيّة لغته الأمّ، يستعيد هذه الصورة، بوعي أو بلا وعي، من قراءات طفولته ومن أسطورة «الراغناروك» أو غسق الآلهة الجرمانيّة. هذه الأسطورة الجرمانيّة القديمة تقف وراء صورة «الغسق الكبير»، كما تقف أسطورة «ينبوع الشباب» وراء المزايا المنعشة للمياه المعدنيّة.

■ *تمتاز دراساتك بمزج مشهود له بالفرادة بين الصرامة والتشويق، شعريّة الصياغة والتدقيق المتبحّر في الأفكار. أين ينتهي عندك الشعر وأين تبدأ الكتابة الفكريّة؟*

■■ ليس لديّ منهج ثابت ولا وصفة محدّدة في الكتابة. ولن أتقدّم بمعلومة جديدة إذا قلتُ إنّ هناك مستويات متعدّدة للقراءة في كلّ نصّ، وأنّ مقروئيّة نصّ، أي قابليّته للقراءة أو انتفاءها يعتمدان على قدرات القارئ وعلى قدرة التأليف الخاصّة بكلّ كاتب. ينبغي أن يتضافر جهد الاثنين، الكاتب والقارئ، ليقوم الكتاب. هناك نصوص لا تتطلّب من القارئ أيّ إعداد خاصّ، ونصوص أخرى، كالمؤلّفات العلميّة، تفترض معرفة معيّنة مسبقة. وفي ما يخصّني، أعتقد أنّ مقروئيّة نصوصي (لا جميعها، فبعض قصائدي لا يمكن القول إنّها يسيرة القراءة) نابعة من معطى لا أدري هل سأجرؤ على

وصفه بالطبيعيّ، أكثر ممّا من جهد مجتهد أو مضنٍ. أمّا عن «تبحّري» الذي تشير إليه، فأعتقد أنّه هو الآخر نسبيّ. أشير مع هذا إلى أنّني كنت نهماً للمعرفة منذ نعومة أظفاري، وأضيف أنّ لم يكن في منزلنا كتاب واحد، ولا مكتبة، وأنّني اكتشفت الكتب في المدرسة وفي بيوت أصدقائي. كنت في طفولتي وصباي ألتهم كلّ ما كان يقع تحت يدي، مع تفضيل معقودٍ لكتب ترويج العلوم ودراسات التاريخ الطبيعيّ (كان طموحي لزمن طويل يتمثّل في أن أصبح عالماً بالطبيعيّات) والقصص العلميّة المتخيّلة. هذا الفضول لم يجد ترجمته إلى مؤلّفات، باستثناء كتابي «هذا اليوم الراهن الجميل»، الذي يحمل عنواناً ثانوياً: «قراءات من أجل الحاضر».

أمّا عن الشعر، فكتابته تتمثّل لديّ في ابتكار لفظيّ وشكليّ وإيقاعيّ. كتابة الشعر هي وضع الكلمات في نظام معيّن توخّياً لأثر انفعاليّ معيّن أو رجّة معيّنة. وخلافاً لما أقرأ اليوم لدى البعض، فلا يمثّل الشعر لديّ عمليّة لسانيّة بحتة. بل هو تحويل للّغة إلى لغة خاصّة بمن يكتبها، كما تكون دمغة الأصابع أو نبرة الصوت خاصّة بكلّ واحد. هي عمليّة انتقاء وفي الأوان ذاته ابتكار وتجديد في انتقاء الكلمات والأصوات ودفعها لملاقاة بعضها البعض. في أحد الأيّام، التقيتُ في الأرياف الفرنسيّة شاعراً عاميّاً يجهل الألسنيّات ولا شكّ، قال لي إنّ الشعر يحدث «عندما تلاقي كلمة كلمة أخرى لأوّل مرّة». هو عرس بين الكلمات، زفاف أو برق ينشأ من تلاقيها هذا. ثمّ إنّ أندريه بريتون، في قصيدة له عنوانها «على طريق القدّيس جيمينيانو»، كتب هو الآخر أنّ «الشعر ينشأ في الفراش كالعشق. ملاءاته المبعثرة هي فجر الأشياء.» لقد قرأتُ هذه القصيدة قبل أكثر من أربعين سنة، ولكنّني واثق من دقّة تذكّري لها. فلئن كان الشعر مرتبطاً على هذه الشاكلة بالجانب الايروسيّ أو الشهوانيّ من اللغة، فإنّه ليصعب عليّ أن أبرمج ليالي أعراسي مع الشعر، أو ربّما شهور العسل التي تجمعني بقصيدة.

■ *هل يمكن أن نسألك والحالة هذه عن «عائلتك» الشعريّة، ما دام شاعر لا يتحرّك وحيداً في مجرّة اللّغة، وما دامت أعراسه الشعريّة نفسها يمكن أن تكون مسبوقة ومتبوعة بمحبّة أصوات الآخرين؟*

■■ أنا أمقت الانشداد إلى مدارس معيّنة، وأفضّل محبّة شاعر بذاته، ولدى هذا الشاعر نفسه أؤثر التعلّق بقصائد معيّنة أو بقصيدة. كلّ شاعر هو كون كامل، وفي رامبو مثلاً ثمّة أكثر من رامبو. شعراء عديدون، بعضهم مشهور، والبعض الآخر مغمور، يسكنون قصائدهم بفضل نفَس معيّن أو صورة معيّنة. ولئن كنت مجتذباً، بين شعراء القرن التاسع عشر، إلى رامبو ونرڤال ومالارمه، فأنا لا أنسى ڤرلين ولا ليون ديبركس، الشاعر المظلم، المخيف أحياناً والمنسيّ اليوم تماماً. ومن المعاصرين، أذكر، إلى جانب بونفوا وشار وبريتون، پاتريس دو لا تور دو پان، الشاعر غير المعروف كثيراً اليوم، إنْ لم أقل المجهول، الذي توفّي بُعَيد الحرب والذي كان قريباً من ميّوش. كان له تأثير كبير عليّ في صباي. وهنا أيضاً يمكن أن أقول إنّ مسيرتي هامشيّة ورحّالة. فأنا أقتطف في مشاتل الشعر، هنا وهناك، عطوراً بعضها لازب لا يتلاشى والبعض الآخر فوريّ وسريع التبخّر. هل الشعر قائم ليدوم مهما كان الثمن، أم ليرينا الأبديّة في مسار برهة؟ أهو نبع أم خليج؟ رفقة طويلة أم افتتان مفاجيء، عشق من نظرة واحدة أم زيجة عن غرام؟ أفضّل من ناحيتي ألاّ أجيب، كي أحتفظ في داخلي بمعجزة لغزه.

نصّ لجاك لاكاريير

بلاد بمثل هذا القرب

(مكتشفاً السيّاب)

أدين للصدفة بلقائي وشعرَ السيّاب. إكتشفتُ، في منزلِ صديقي الشاعر لوران غاسپار بتونس، «قصائد جيكور» حال صدورها بالفرنسية بترجمة صلاح ستيتيّه وكاظم جهاد، فجعلتُ أتصفّحها، واستوقفتني، بحدّةٍ، الأبيات الأولى من «تموّز جيكور»:

«نابُ الخنزير يشقُّ يدي
ويغوصُ لظاهُ الى كبدي
ودمي يتدفّقُ، ينسابُ:
لم يَغدُ شقائقَ أو قمحا
لكنْ مِلحا.»

تصوير رائع، بل سأقول استحواذ رائع عبر الشعر على أسطورة رافدينيّة عريقة. ما كنتُ، في سذاجتي أو جهلي، لأحسب للحظة واحدة أنّ هذه النصوص العتيقة، هذه القصائد السومرية والأكدية المنقوشة على رقُمٍ من الطين، وهذه الشخوص الأسطورية المتغمَّدة طويلاً في صمت الرمال، يمكن أن تعاود الانبثاق على هذه الشاكلة لدى شاعر معاصر، وإنْ يكن عاشَ في المكان نفسه. ما كنتُ أحسب أنّها يمكن أن تكون، اليومَ أيضاً، مصدر إلهامٍ وتأمّلٍ وتماه. وها هي ذي تعاود الظهور في شعر السيّاب. بل أكثر من هذا: إنّها تتنفّس وتحيا، كما لو أنّ الأطياف العظيمة لعشتار وتموز وسواهما لم تبرح هذه الأماكن قطّ، وكما لو كان ما يزال في مقدورها أن تأتي لتلامس الأحياء القادرين حتى الآن على الهمس بأسمائهم. في إحدى صيَغ أسطورته، يموت الإله تموّز، شأنه شأن الفينيقيّ أدونيس، من جرحٍ أحدثه فيه خنزيرٌ بريّ. ولكنّ تموّز سينبعث لأنّه إله؛ ولأنّه إله النبات والخضرة فهو ينبعث في الربيع. لكن أنّى للشاعر أن ينبعث؟ بل هل يقدر أن يواصلَ البقاء بعدَ جرحه؟ إنّ كلّ انبعاثٍ محرّمٌ عليه، وما يجمعه بالإله هو الجرح وحده. ما من بساط مزهر بشقائق النعمان من أجله، ولا من سنابل للقمح مشرئبة نحو الشمس، بل الملح، أي العطش لا يُروى أبداً، والحبّ الذي لم يكن متبادلاً قطّ، والحياة غير المكافأة البتّة. إلاّ إذا صنعَ الشاعر – وهذه هي بالذات حالة السيّاب – أقول صنعَ من أرضه الأمّ ومن الذاكرة التي تحملها وتصلها بالإله المبعوث مشيمةً يسري فيها الدم، أي الذكرى أيضاً، يسريان في الاتجاه المعاكس، صاعدَين من الإبن الى الأمّ، ومن الشاعر الى الرحم الأرضيّ، مُنعشَين على هذه الشاكلة التربة التي رأى هو عليها النور:

«جيكور... ستولدُ جيكورُ:

النورُ سيُورقُ والنورُ.
جيكورُ ستولَدُ من جرحي،
من غصّةِ موتي، من ناري . . .»

منذ سنواتٍ وأنا أحتفظ في داخلي بكامل العاطفة التي أثارتها هذه القصيدة الأولى التي أقرأها للسيّاب، هذا الشعور بتيّار غير منقطع أو متجدّد الانبجاس على نحوٍ معجزٍ بعد قرون من الانطمار والنسيان. حتى يتدفّق الماء المخفيّ في الأرض، ينبغي أن يكون المرء كشّافَ ينابيع. ولكي تعاود الانبثاق هذه الذاكرة الكامنة غير الميتة أبداً، ينبغي أن يكون المرء شاعراً، ينبغي أن يكون السيّاب.

في مصادفة ليست بالمصادفة حقّاً (فأنا طالما لاحظتُ أنّ القصائد تأتي في اللحظة التي نكون ننتظرها فيها بسريّة) كنّا، أنا وزوجتي، قبل اكتشاف السيّاب بقليلٍ، قد قدّمنا، في جنوب فرنسا، في كورديس على وجه التحديد، قراءة عنوانها «نشيد الخليقة»، جمعنا فيه قصائد حول نشأة العالَم. وكان بين عناصرها الحوار الرائع بين الإله – الراعي دوموزي وإلهة السماء إنانا، وهما السلَفان السومريّان لتمّوز وعشتار. فما أسعد المصادفة في أن أعثر، بُعَيد ذلك بقليل، على أصداء من هذا الحوار لدى شاعرٍ عراقيّ معاصر!

دوموزي إله – راعٍ مغرم بالإلهة كليّة القدرة إنانا. ولكنّه إله هشّ (والعشق يطبع بالهشاشة حتّى إلهاً!)، إله منذور للتضحية من دون أن يعرف بذلك. يطيب لي أن أستشهد هنا بثلاثة مقاطع قصيرة عن مأساة هذا الإله وموته، لأنّني أجد في شعر السيّاب رجعَ صداها الحقّ. صدى لا فحسبُ لمأساة الإله، أو جرحه أو موته، بل لكلّ ما يحيط بذلك، كما لو أنّ المشهد لم يتغيّر قيد أنملة منذ ثلاثة آلاف سنة، نعم، النهر والغرْيَن وأعواد القصب ورائحة البِرَك والشمس المُرهِقة وزعيق الحيوانات الغائصة في الوحل، إلخ...

دوموزي مستلقٍ على أعشابٍ فرجةٍ في وسط البِرَك الواسعة أو «الأهوار». يغفو فيرى فيما يرى النائم:

«مستلقياً بين صغير النبات، بين صغير النبات
كان الراعي مستلقياً بين صغير النبات.
وفيما يستريح بين صغير النبات،
رأى حلماً فارتجفَ. يا لفظاعتها من رؤيا!
إستيقظَ وفركَ جفنيه، مرتعباً.»

فينادي دوموزي على شقيقته، الإلهة غتسينانا، ويروي لها حلمه:

«كانت أغصان الأسل تحيط بي من كلّ جانب

وحنى عودُ قصبٍ منفردٌ رأسَه في اتّجاهي!
عودٌ بغصنين، مالَ أحدهما بعيداً عنّي!
وفي الحُرَيج، تهرب الأشجار منّي!
والنهر أطفأ جمراتِ ناري!»

فتقول له أخته إنّها ترى في هذا الحلم فألاً سيئاً، وإنّه يتنبأ بموته القريب، فجعلَ الإله يرثي نفسه:

«طفقَ الراعي الفتى يندبُ حظّه:
عشتُ بين البشر راعياً بسيطاً
وهوذا كيفَ أُعامَل!
أخذوا شياهي وسلبوا حملاني،
وهوذا كيف أُعامَل!
أخذوا نعاجي وسلبوا أحصنتي،
وهوذا كيف أُعامَل!
أحصنتي تصهل من اليأس قربَ الموائد!
وحملانيَ اليتيمة تئنّ قرب سياج الحظيرة!
وفي الباديةِ الغاصّة بالحِداد تنبح الكلاب شؤماً!
وها قدَماي تنزلقان في الحفيرة المُهيأة!
قبري ينفتح أمامي، لا أقدر على تفاديه!
قدَماي ترنّحتا تحتَ الرياح المطيرة!
العاصفة، العاصفة تحملني الى العالَم الآخَر!»

أحسبُ أنّني أسمع رجعَ هذا في أبيات السيّاب التالية:

«الموتُ في الشوارع
والعُقمُ في المَزارع
وكلّ ما نحبّهُ يموت.
الماءُ قيّدوهُ في البيوتْ
وألهثَ الجداولَ الجفافْ
....
غداً سيُصلَبُ المسيحُ في العراقْ
ستأكلُ الكلابُ من دم البُراقْ.»

ثمّة هنا ما يشبه رجعاً للجرح الأساسيّ، بل قد أنعته بالمؤسِّس، لهذه الأرض، في الصورة العتيقة لهذا الإله المضحّى به، صورة لا يستعيرها السيّاب، كما يُقال أحياناً بسطحيّة، بل هو يأخذها ويخطّها في لحمه، وفي حياته الوجيزة جدّاً: تضحية كان هو نفسها ضحيّتها غير المستسلِمة، لا ولا المنتحِبة أو المتضرّعة، وإنّما الواعية والكاملة الصحو.

ما أدين به للسيّاب هو كونه تكلّم عن هذه البلاد، بلاده، وعن هذا النهر، عن غابات نخله وأعواد قصبه وطينه، وعن محيّا أمّه، عن العطور والأصوات، الصراخ والصمت، وكونه تكلّم بشاكلة هي إلى هذا الحدّ لهّابة ودقيقة بحيث صارَ هذا كلّه قريباً منّي، وبحيث أنّني عندما أفكّر به أحياناً أو أحلم به، فأنا أشعر بنوعٍ من الألفة. أشعر بأنّني ولدتُ هناكَ في قديم الزمان، في الزمن الذي كانت السماء والأرض ما تزال إحداهما تحبّ فيه الأخرى، وتكتشفان معاً معجزة العالَم. أشعر بأنّني ولدت على هذه الأرض التي هي الأرض – الرحم لآلهتنا، وخصوصاً لظمأنا في مختلف صنوفه؛ أشعر بأنّني أضعتُ هذه الأرض وعاودتُ البحثَ عنها منذ آلاف السنوات.

حاورَه وترجمه عن الفرنسيّة:
كاظم جهـــاد



حوار متأخر مع المسرحي الإسباني
أنطونيو بويرو باييخو :
انشغلت بالمسرح .. لا بالكتابة عنه

تقديم

عند التّعريف بالكاتب المسرحي أنطونيو بويرو باييخو يمكن أن ينتابنا بعض من الحيرة. هل نتحدّث عن بويرو، كما يطلق عليه الإسبان، المفكّر وصاحب المواقف السياسيّة أم نتحدث عمّا كتب بويرو من أعمال مسرحية مُمَيَّزة؟ فكلاهما لا يقلّ أهميّة عن الآخر.

في البدء كان هو، بويرو، تحديداً في يوم التاسع والعشرين من سبتمبر عام ١٩١٦ وفي مدينة «جواد الاخارا» الإسبانية ولد أنطونيو بويرو في كنفِ أسرة متوسطة الحال. كان الأب مهتماً بالثقافة وفي مكتبته عرف بويرو أمّهات الكتب في العلوم والفنون. لكن المسرح والرسم كانا أهم ما جذب انتباه بويرو لذا فقد اختار أن يدرس الفن ويتخصّص فيه. التحق بأكاديميّة الفنون الجميلة في مدريد سنة ١٩٣٣، لكن بين عامي ١٩٣٦ و ١٩٤٦ يمرّ كاتبنا بفترة تغيير وانتقال عنيف كان لها أعظم الأثر في حياته، فهي الفترة التي جعلته يترك الفن تماماً ويتفرّغ لكتابة المسرح. في هذه السنوات، وبالرغم من اهتمامِهِ بالفن، إلاّ أنّه كان يعكف على القراءة؟ أُعجِبَ بماركس، إنجلز ولينين، وتأثّر بالإشتراكيّة وهنا بدأ اهتمامه بالسياسة.

في عام ١٩٣٦ تشتعل نيران الحرب الأهليّة الإسبانية ويُقبَض على أبيه وشقيقه اللذين كانا ضابطين في الجيش ويتم إعدامهما.

بعد عام واحد من هذا الحدث الأليم ينضم هو متطوّعاً إلى إحدى فرق المشاة التي كانت تقاتل من أجل الجمهوريّة. وبعد انتهاء الحرب يُقبَض عليه بتهمة عدم إطاعته الأوامر وانضمامه إلى صفوف الشيوعيّة، فيُحكَم عليه بالإعدام، إلاّ أنّ الحكم يتم تخفيفه إلى ثلاثين عاماً.

يقضي سنوات قليلة في السّجن ثم يُفرَج عنه سنة ١٩٤٦ مع وضعه تحت المراقبة.

طوال هذه السنوات التي قضاها في الجيش وفي السجن لم يكف عن تنظيم وممارسة أنشطة ثقافية

وفنيّة متعدّدة، ومنذ خروجه من السجن عام ١٩٤٦ وحتى أبريل عام ٢٠٠٠، حينما وافته المنيّة، لم يعد يستهويه غير الكتابة، المسرحيّة تحديداً، وترك فن الرسم نهائيّاً. حين أسعدني الحظ بزيارته في منزله بالعاصمة الإسبانيّة لإجراء هذا الحوار معه في صيف ١٩٩٧ أراني لوحاته التي رسمها حين كان مهتمّاً بالفن والتي تغطي جدران بيته جميعاً. لوحات بديعة معظمها يصوّر حالات ما أن تنظر إليها حتى تنسج فوراً حولها قصة أو ترى فيها حبكة دراميّة ما.

أعتقد أنّ إبداع بويرو، سواء كان بالرسم أو بالكتابة، كان دائماً عبارة عن تصوير لحالة ما، غالباً ما تكون أزمة، يطرحها على المتلقي ليحثّه على البحث عن حلٍّ لها. وهذه هي واحدة من القِيَم الكبرى لمسرح بويرو بايبخو. هذا الرجل الذي بدأ في الكتابة في فترة ما زال مجتمعه يلملم أشلاءه ويعاني أهوال حرب أهليّة ويعيش تحت حكم ديكتاتوري ظالم، في هذا الوقت وفي هذه الظروف التي كانت فيها إسبانيا أشدّ إظلاماً وفقراً وتخلّفاً من كثير من بلدان العالم بدأ بويرو يكتب.

بدأ يكتب مسرحاً جاداً عميقاً لا يساهم على الإطلاق في التخفيف من هموم أهل مجتمعه، بل على العكس يواجههم بقسوة بكلّ أزماتهم. لذا لم يلاقِ نجاحاً جماهيريّاً كبيراً في البداية، فقد كان المجتمع الإسباني قد أدمن أعمال الكوميديا أو السخرية التافهة التي يذهب لمشاهدتها فقط بهدف الضّحك وتناسي مشكلات وأزمات الفترة. لكن بويرو لم يكن منفصلاً عن هذا المجتمع حين أصرّ على تصوير آلامه وأزماته وعرضها بكل صدق في أعماله. فقد كان يهدف إلى دفع إنسان هذا العصر إلى البحث عن حلٍّ لمشكلاته وتغيير ظروفه السيّئة. لذا صوّر لنا شخوصاً يحلمون بحياة أجمل ويسعون إلى تحقيقها، لأنّه هو ذاته كان، كما يقول في هذا الحوار: «يحلم بإسبانيا أجمل».

تناول مسرحه هموم الإنسان المعاصر بشكل عام؛ فكتب عن الظلم الاجتماعي والفقر والجهل وتدنّي الأخلاق، مثلما كتب عن أدقّ تفاصيل النّفس البشريّة بهدف إبراز مدى عمق وتعقيد مشاعر الإنسان: كتب عن الشّعور بالوحدة والوحشة والاحتياج والغيرة ... إلخ.

حتى حينما قدّم لنا أعمالاً تتناول شخصيات شهيرة ومعروفة مثل جويا وبيلاثكيث لم يكتب عن إبداعاتهم، ولا عن فنّهم، بل عن القيمة الإنسانيّة والشخصية الحقيقيّة لهؤلاء الفنّانين. دائماً الجانب الإنساني هو الذي يسترعي انتباهه.

لذا، كان من الصّعب أن نتصوّر بويرو متبنّياً لتيّار آخر في كتاباته غير الواقعيّة أو طارحاً لأفكاره من زاوية أخرى غير الوجوديّة، وهذان الاتجاهان، تحديداً، يمثّلان كتابات بويرو بايبخو.

على مدار ثلاثة وخمسين عاماً يكتب بويرو تسعة وعشرين عملاً مسرحيّاً. أوّل أعماله كانت مسرحيّة: «في الظلام الحارق» في عام ١٩٤٦، وآخرها كانت مسرحيّة: «مهمّة إلى القرية المهجورة» عام ١٩٩٩

ليس هناك جائزة خاصّة بالمسرح في إسبانيا إلاّ ونالها بويرو بايبخو على مدار سنوات عمره بدءاً من جائزة «لوبيه دي بيجا» سنة ١٩٤٨ والتي تقدّمها بلديّة مدريد، انتهاءً بالجائزة الوطنيّة في المسرح سنة ١٩٨١

وأخيراً، في عام ١٩٩٤ صدرت الأعمال الكاملة لبويرو بايبخو في جزءين، يشتمل الأوّل منهما

على أعماله غير المسرحيّة : مثل المقالات والقصص القصيرة والشّعر، أمّا الجزء الثاني، وهو الأكبر حجماً، فيضم كلَّ ما نشر بويرو باييخو من أعمال مسرحيّة.

وقبل ثلاث سنوات من رحيل هذا الكاتب العملاق عن دنيانا وفي منزله في العاصمة الإسبانية مدريد، كان لنا معه هذا الحوار . .

■ *لماذا كان اختيارُك لفنِّ المسرح تحديداً؟*

■■ أنا لم أختر المسرح، المسرح هو الذي اختارني. كان أبي، مثل كثيرين من النّاس أيّام طفولتي، من أشدّ المعجبين بالمسرح. كانت لديه بعض الطبعات الشعبية التي كانت تُنشَر حينئذٍ بلا مقابل، وكان لها جمهورها العريض. هذه المجموعات كانت تتضمّن، في المقام الأوّل، الأعمال التي كانت تُعرَض على خشبة المسرح وأحياناً بعض الأعمال غير المعروفة، ولكن لكُتّاب معروفين، وأحياناً أخرى بعض الأعمال الأجنبيّة المهمة أو الكلاسيكيّات الإسبانيّة المتميّزة. كان كل ذلك في متناول يدي منذ الصّغر وبما أنّني شخص شديد الفضول، فقد كنت أتوق لكلّ أشكال المعرفة، ألتمسها في مكتبة أبي أو في خارجها. بالنّسبة إلى كتب المسرح تحديداً، كانت تلك الطبعات تشتمل على الآلاف من الأعمال الدراميّة، منها الرديء والجيّد. كنتُ أقرأ هذه النسخ مراراً وتكراراً، وكانت جميعها تثير اهتمامي بشدّة، إذ كنتُ لا أزال طفلاً، وكانت قدرتي على التمييز بين المستويات المتباينة منعدمة. المهم أنّني وجدتني منجذباً إلى أقصى حدّ إلى المسرح، كصنف أدبي، خاصّة أنّه بالإضافة للقراءة كان أبي يصحبنا دائماً، أنا وأخي الأكبر، لرؤية العروض التي كانت تقدّمها الفِرَق المسرحيّة التي كانت تجوب إسبانيا وقتئذٍ، وتصل إلى «جواد الاخارا» بلدتي التي وُلِدتُ فيها وقضيت مرحلة طفولتي. بعض هذه الفِرَق كان جيداً جداً، وكان أبي يصحبنا دائماً لرؤية هذه العروض التي كانت تُقدّم في المناسبات والأعياد الرسميّة من كل عام. إلى كل هذا أعزو ولَعي بالمسرح. فلو كان أبي فيزيائيّاً أو عالم ذرّة مثلاً، لكنتُ الآن أحلمُ بالمدارات والكواكب، وهي بالمناسبة أشياءٌ أحلم بها بالفعل من وقتٍ لآخر، لأنّها تفتح تساؤلاتنا وفضولنا على آفاق أكثر رحابة واتّساعاً، ومثل هذه التساؤلات الخاصّة بماهيّة العالم قد شغَلَتني كثيراً، لكنّي بالطّبع لستُ خبيراً بها.

■ *متى بدأت الكتابة؟*

■■ لم أبدأ ككاتب ولم أكن شغوفاً بالأدب بشكل رئيس، ففي البدء كان الرّسم هو حرفتي الأصليّة منذ الصّغر. لكن حين بدأت أكبر أخذ انشغالي بالأدب يزداد، وتوافق ذلك مع إهمالي للفن حتى احتل الأدب المساحة الأكبر من حياتي. ولهذا يمكنك القول إنّني لم أكنْ كاتباً ملتزماً منذ البداية.

■ *إسمح لي أن أسألك سؤالاً قد يبدو به بعض السذاجة وربما الغباء. .*

■■(يقاطعني): لقد كان أوسكار وايلد يقول : «ليس هناك سؤال غبي (أُكمِل معه) : ولكن هناك إجابة غبيّة»!!

■ *لو كان أوسكار وايلد قد سمعَ سؤالي هذا فمِن المحتمل أنْ يغيّر رأيَه.*

■■(يضحك).

■ *كيف تُكتَبُ المسرحيّة؟ أتصوّر أنّ هذه الكتابة تمرّ بمراحل عديدة من التخيّل والإعداد . . . إلخ، لكن كيف يتمكّن المؤلّف من تجميع ذلك كلّه في عملٍ واحد؟ هل تجلس لتكتب العمل كاملاً مرّة واحدة مثلاً، أم أنّ ذلك يتم على أجزاء وفترات متقطّعة؟*

■■ في الواقع الأمر يختلف حسب العمل نفسه. فقد كتَبْتُ إحدى مسرحيّاتي في ستّة أو عشرة أيّام، وكتبتُ أخرى في عامين كاملين. أظنّ أنّه لا توجد قواعد. هناك بالطبع نظريّة محددة وأسلوب محدّد لفهم المنهج الإبداعي للعمل، لكن ليست هناك قواعد ثابتة وحاسمة. فيما أعتقد هناك مراحل مختلفة وأعمال تخرج للنّور بسهولة شديدة، وأخرى تستلزم جهداً أكبر. والحقيقة أنّ الأعمال التي كتبتُها بسهولة ويسر كانت أعمالي الأولى فقط، لكن مع مرور الزّمن أصبحت الأمور تزداد تعقيداً. كلّ مرّة أكتب فيها تكون معاناتي أكبر من سابقتها. وأستطيع أن أجزم بأنّ مسرحيّتي الأخيرة[1] هي الأصعب على الإطلاق، بينما مسرحيّة مثل (في الظلام الحارق، ١٩٤٦) كتبتُها بسهولة شديدة. نعم، عدّلت وغيّرت بعض الأشياء، وأعطاني تأخير عرضِها فرصة الإضافة والتعديل، ولكن من حيث المبدأ كان التّخطيط الأوّلي لهذا العمل هو الأساس الذي خرج للنّور بسهولة أكثر من الأعمال التي كتبتها فيما بعد.

■ *لكن كيف تطرأ لك الفكرة من البداية؟ كيف تبدأ حالة الإبداع؟*

■■ هذا ما كنتُ أتمنّى أن أعرفه أنا، فلو كنتُ أعرفه لكنتُ جعلت هذه الأفكار تتدفّق عليَّ أكثر حتى أزداد حيويّة وأرفع من مستوى معيشتي الماديّ، ولكن للأسف الأمر ليس كذلك. الموضوعات التي أتناولها بالعرض في أعمالي بوجه عام، باستثناء الأعمال الأولى، كلّها تتسم بالصعوبة والتعقيد. إنّني أبذل مجهوداً شديداً حتى أتمكّن من وضع تصوّر للفكرة الرئيسيّة للعمل، ومن ثم تطوير هذا التصوّر. بالطبع، هناك أعمال تخرج بسلاسة شديدة وأخرى تحتاج إلى وقت وجهد أكثر، كما أشرت سابقاً، لكن غالبيّة أعمالي أرهقني الإمعان في التفكير في مضمونها قبل أن أكتب أيّ كلمة من كلماتِها. من حيث الخط الرئيسي للكتابة بشكل عام أنا أبداً لم أشرع في كتابة عمل ما دون أن أكون مدركاً بوضوح تام أين سوف أتوقّف، فحين أبدأ في الكتابة يكون لديَّ تصوّرٌ مسبق عن مضمون المسرحيّة وتصوّر لأكثر من حبكة واحدة لها، بحيث أنّي لو شعرتُ أنّي غيرُ راضٍ عن الأفكار التي تطرأ لي أثناء الكتابة، أعدّلها على الفور بأفكار تنتمي إلى النسيج نفسه وتسير على الخطّ الدرامي ذاته، ولكنّها تكون أفضل من سابقاتها.

أحياناً كنتُ أوَفَّق في ذلك، وأحياناً أخرى كان النقّاد يرون غير ذلك، وهكذا أتخيّل مضامين أعمالي قبل كتابتها وأحاول ألاّ أُخطِئ كثيراً في صياغتِها عند الكتابة. هذا فيما يخصّ الموضوع أو الفكرة بشكل عام، أمّا عن الجانب التطبيقي لذلك بشكل أكثر تفصيلاً، لأنّي أرى أنّكِ تسعين وراء التفاصيل الدقيقة، فأنا أضعُ تخطيطاً أوّلياً لمجمل الأحداث دون أيّة حوارات، وإذا كانت هناك حوارات فإنّها ليست أكثر من بضعة جمل لا تتعدّى الجملتين أو الثلاث، تمثّل مفاتيح للفكرة تساعدني فيما بعد، أمّا الباقي فيكون عبارة عن سردٍ بنائي لمضمون العمل ذاته ولكنّه لا يوضحه ولا يشكله. بعد ذلك أقوم بعمل تخطيط آخر أتوسّع فيه أكثر في سرد الأحداث، هذا يأتي غالباً في صورة نصٍّ فيه

بعض الكلمات التي تكون عبارة عن محاولات لبناء المسرحيّة لا تشكل أيّاً من الحوارات بعد، ولكنّها توضح المشاهد التي ستكتب بين هذه الشخصية وتلك. هنا أستطيع أن أضع اللّمسات أو المؤثرات التي تحدّد سير العمل فيما بعد. وحين أنتهي من هذا التخطيط الثاني الذي يشبه النّص والذي لا يتجاوز ثلاث ورقات عادة، وقتها أمنح نفسي إجازة!، فأنا شخصٌ كسول أعشق الرّاحة التي لا يسبقها عملٌ كثير، لبضعة أيّام أستنشق فيها الهواء النّقي، ولكن الفكرة تظلّ في رأسي، وبعد مرور أيّام قليلة أبدأ في كتابة الجزء الأوّل، المشهد المحدّد وهنا تبدأ كتابة الحوارات. السبب في هذا الفاصل الزمني الذي أسمّيه راحة، هو أنّني حين أشرع في تطوير بعض الأفكار التي تكون قد طرأت لي منذ البداية، أتعثّر وأجد أنّ هذه المضامين عندما تكتسب شكلاً ما، وعند صياغتها في حوار ما، تخرج مغايرة لما كنتُ أريده، وتنتابني حالة من عدم وضوح الرؤية. لذلك، أنتظر بضعة أيّام فربّما تطرأ لي أفكار أكثر ثباتاً وتماسكاً. أحياناً، كنتُ أقاطع عملاً ما بدأت في كتابته ولا أستأنفه قبل عامين مثلاً.

أنا هنا أصف لكِ عملَ كاتبٍ مسرحي، عملي أنا، بعيداً عمّا قد يبدو في الظاهر من كونه بسيطاً، سلساً، منساباً بسرعة، أفكاره متدفّقة دائماً.. .إلخ. على العكس تماماً، فأنا أكتبُ بصعوبة وببطء ولا أشعر بالرضا أبداً عمّا أكتب، فضلاً عن أنّني «أحذف» كثيراً. ومع ذلك، وهذا مما يدهشني، فبعض هذه الأعمال، في النهاية، تكون على درجة عالية من التماسك والصدق بالرغم من الظروف الشخصيّة السيّئة التي كتبتها في ظلّها.

■ *أليس صحيحاً، دائماً، أن الظّروف السيّئة هي التي تنتج الإبداع الصادق؟*

■■ من الممكن أن نقول ذلك، فهناك نظريّات أدبيّة ترى أنّ الظرف السيّئ يدفع للإبداع الأصيل، وهذا يحدث في بعض الأحيان، لكن ليست هناك قواعد ثابتة مؤكدة في هذا الشأن، لأنّ هناك كتاباً أكثر من رائعين، عباقرة، يكتبون بسهولة وتدفق، دون حتى أن يحذفوا كلمة واحدة.

■ *هذه الفكرة تأخذنا إلى سؤالي التّالي: ما هو وجه الارتباط أو نوع العلاقة بين المسرح والمجتمع؟*

■■ هي علاقة جدليّة بشكل عام، فهناك توازٍ بين الأحداث والبنيات الاجتماعية وبين الأدب، لكن هناك حالات استثنائيّة من المواهب الفطريّة القادرة على إبداع وتخيّل أفكار ومشاعر وأزمات منفصلة تماماً عن عالمها الخاص الواقعي في الحقيقة.

■ *لماذا لم تهتم بالجانب النظري للكتابة؟ لماذا لم نقرأ لك دراسات أو أبحاثاً تتعرّض فيها لصنعة الكتابة المسرحيّة مثلما فعل «ألفونسو ساستري»*(٢) *مثلاً؟*

■■ أعتقد أنّني انشغلت بكتابة المسرح أكثر من انشغالي بالكتابة عن المسرح. ولكن الحقيقة أنّني كتبتُ في هذا الموضوع بعض المقالات، لكن ما حدث هو أنّني أبداً لم أقرّر يوماً أن أجمع هذه التأملات حول الفعل المسرحي في كتاب مثلاً. علّني أفعل ذلك يوماً ما، لأنني أعتقد أنّ ما كتبته عن الفن المسرحي بشكل عام وعن أعمالي أنا بشكل خاص من الممكن أن يؤسّس نظريّة مسرحيّة متماسكة.

■ *لا يسعني هنا إلاّ أن أتساءل: هذه القدرة على الإبداع الفكري عموماً والدرامي بشكل خاص*

التي تتميّز بها أهي نتيجة موهبة طبيعية أم أنّك صقلتَها أو حتى خلقتها بالقراءة عن قواعد كتابة المسرحيّة؟

■■ قرأتُ عن فنِّ المسرح قبل أن أبدأ في الكتابة المسرحيّة، لكنّني لم أكنْ «عالماً» فيه. أظنّ أنّه كانت هناك موهبة تطوّرت مع الزمن وخبرة التجربة العمليّة.

■ *تناولتَ في العديد من أعمالِك شخصيّة الكفيف وتعرضت من خلال استعراضك هذه الشخصيّة، لطرح مفاهيم فلسفيّة عميقة تُعنَى برؤية الإنسان للعالم وهموم البشر عموماً. لِمَ كان اختيارُك للكفيف تحديداً، للتطرّق لهذه الأفكار؟*

■■ لا أعلم تماماً لماذا اجتذبني هذا الموضوع أكثر من غيره. فأنا لم أمرّ في حياتي بخبرات شخصيّة مع كفيف البصر، لكن مع ذلك استحوذ موضوع فقد البصر على تفكيري، لا أدري لماذا، ربما بسبب قراءاتي أعمال كُتّاب آخرين تم فيها تناول الموضوع ذاته بشكل لافت مثل: (مدينة المكفوفين) لولس أو (ماريانيلا) لجالدوس، وغيرهما.

■ *إذاً فالسبب المباشر للتعرض لهذا الموضوع لم يكن بهدف استخدام رمزية فقد البصر للتحايل على الرّقابة المفروضة حينئذٍ، فيما بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٧١، أي بدءاً من الفترة التي أعقبت الحرب الأهليّة واستمرت طوال عقود حكم الجنرال فرانكو؟*

■■ بالطبع استخدمت مفهوم فقد البصر بشكل رمزي في أعمالي، لكن ليس بالضّرورة أن أكون وظفته لتصوير إنسان هذه الفترة بشكل مطلق كما تشيرين. أنا لم أحدّد لنفسي قواعد بخصوص هذا الشأن، ففي بعض الأعمال كنتُ أرسم ملامح شخصيّة الكفيف الحقيقي العادي.

■ مثل راوي الرومانث الكفيف في مسرحيّة (حالم من أجل شعب)؟

■■ تماماً، هذا مثلاً كفيف عادي ليست لشخصيّته أيّة أبعاد رمزيّة. وفي أعمال أخرى كنتُ أرمز به لأزمات ومفاهيم أكثر عمقاً. لم تكن لديَّ قواعد بخصوص هذا الشأن، على الرغم ممّا لهذا المعنى من أهميّة في أعمالي، لكن هذا لم يتم أبداً بشكل مُخطّط سلفاً.

■ *إسمح لي أن أنتقل إلى موضوعٍ آخر: وظيفة الفن في المجتمع. هل تعتقد أنّ للفنّان والمثقّف وظيفة ودوراً محدّداً يجب عليه الاضطلاع به إزاء مجتمعه، أم أنّ الفن والفكر وسيلة لتعبير الإنسان عن ذاتِه بشكل تلقائي؟*

■■ بالطبع الفن هو وسيلة للتّعبير، لكن قدرة الفنّان على التعامل مع اللغة الفنية متعددة، وتختلف من شخص لآخر، فهناك أشخاص يُولَد معهم ميل فطري للفن أو لأحد أشكاله. هذا الميل مع مرور السنوات يتطوّر ويتشكّل ويتحسّن حتى يجعل صاحبَه يصل في يوم من الأيّام لأن يكون أحد الفنّانين العظماء المشاهير. كذلك هناك نوعٌ آخر من الأشخاص يعملون بالفن وتكون لهم إسهامات ما في أحد مجالاته، لكنهم ليسوا موهوبين بشكل خاص. وبالتالي، فإنّ هذا النّوع من الأشخاص الذين يهبون ذاتهم للفن ويجعلون منه حِرفة حقيقيّة تستحوذ على كلّ اهتمامهم، هؤلاء الأشخاص هم الذين يضطلعون بمهمّة تطوير طرائق التعبير الفنّي الذي يقومون هم ذاتهم بإبداعه، وذلك ليس فقط على اعتبار أنّ التعبير الفنّي متعة خاصّة وذاتيّة، بل بوصفِه مهمّة، فمَن أحقّ من الفنّان بحماية

وسيلة إبداعه وتطويرها ونشرها في المجتمع؟

■ *إذاً فأنتَ تعتقد أنّه يجب أن يكون للفنِّ دور؟*

■■ نعم يجب أن يكون له دور، ولكن يجب ألاّ يكون جليّاً واضحاً. في مرحلة ما، أثناء شبابي، شعرتُ بأنّ هذا الدور واضحٌ أكثر ممّا ينبغي، لدرجة أنّ الأعمال الفنيّة كانت تبدو لي كأنّها دروس تُعطى بهدف الوعظ، فارتبط معناها بشيءٍ من الإلزام والإجبار، وهذا يُفقِد الفنَّ قيمته وجمالَه، لكن الآن، ومع مرور الزمن، قلَّ انشغالي بهذا الموضوع لا بمعنى أنّ إيماني بوظيفة الفنِّ قد انتهى، ولكن بمعنى أنّني أصبحتُ أكثر ميلاً إلى عدم التعريف بالأمور عن طريقه. لكن ذلك لا يجب أن يجعل لغة الفنّ التعبيرية تتحوّل إلى لغة مبهمة وغامضة. بل إنّ هذه الطريقة، الميل إلى عدم التعريف، من شأنها أن تقودنا إلى نوعٍ من التعبير الفنّي الذي لا نملك المعنى النّهائي للحقائق التي يطرحها ولا نستطيع أن نحسم مغزى مفاهيمه بشكل قاطع، فهذا يفيدنا للغاية ويعلمنا الكثير، لكن بلا إسهاب ودون أن يستنفذ من الفن أجمل ما يثيره في نفس الإنسان، مَلَكَة التأمّل والتساؤل. وبذلك نتعلّم أن نمعن النّظر في أقرب الأشياء إلينا والتي أبداً لم نفطن إلى ما تنطوي عليه من أسرار.

■ *إذاً هل نستطيع أن نقول إنّك نسجتَ خيوط شخوصك الذين يحلمون دائماً بحياة أفضل بسبب إيمانك بدور الفنّان في المجتمع؟*

■■ في بعض الأحيان أستطيع أن أقول: نعم كان هذا هدفي، لكن عليك أن تلاحظي أنّ هذه الشخوص كانت تعي أحياناً أيّ الطّرق عليها أن تسلك حتى تصل إلى هذه الحياة الأفضل التي نتحدث عنها، وفي أحيانٍ أخرى لم تصل إلى هذا الوعي، بمعنى أنّها كانت في بعض الأوقات تقوم فقط باستكمال الجزء الناقص من الصورة الأفضل لحياة الإنسان التي أقصد تقديمها من خلال العمل الدرامي.

■ *لقد تأثرت بشدّة بظروف إسبانيا بعد الحرب الأهليّة، وهذه هي الفترة التي بدأت الكتابة فيها للمسرح، هل من الممكن أن نقول إنّ فكرة «الحلم» التي تعرضت لها في العديد من أعمالِك ولدت بسبب رفضك للواقع القائم في إسبانيا حينئذٍ، هل كنت تحلم بإسبانيا أفضل من تلك التي كنت تعيش واقعها؟*

■■ بالطبع فالواقع الذي كنتُ أعيشُه وقتها كان مُلهِمي الأوّل عند الكتابة. ومن المحتمل أنّني كنتُ أحلمُ بإسبانيا أفضل، فأنا شخص رومانسي وكان لدي إيمانٌ شديد بأنّ الأشياء يجب أن تتحسّن، وكانت لديَّ أحلامٌ ذات طابع إشتراكي.

■ *ولماذا تقول: «رومانسي»؟ فمن حقّنا أن نحاول تحسين أوضاع حياتنا.*

■■ نعم لدينا هذا الحقّ، لكن بشكل عام هذه الأشياء دائماً ما يتم التعامل معها بشكل رومانسي.

■ *علّ هذا هو دور الفن إذاً؟*

■■ هذا محتمل، لأنّ دور الفن أيضاً ممكن أن يكون كشف الحقيقة، فمفهوم الفن شديد الاتساع، شديد الكثافة وشديد التعدّد أيضاً. فمن كلّ الزوايا ووجهات النّظر يمكنك أن تجدي احتمالاً وارداً لدورِه في الحياة.

■ *من المعروف عن بويرو بايبخو تدخّله الشديد في الإخراج المسرحي لأعماله ؛ هل هذا صحيح. . لماذا؟*

■■ نعم هذا صحيح، لأنّ كل جوانب الفن المسرحي تستحوذ على اهتمامي. وهناك الكثير من كتّاب المسرح كانوا يقومون بالتمثيل بل وبإخراج أعمالهم. لذا أحاول أن أتعاون مع المخرج : أعطيه أفكاراً، أوضح له بعض المعاني، مع أنّ أعمالي تخرج للنّاس ومعها بعض ملامح إخراجها بالفعل؛ فالهوامش أو الحواشي التي تتضمّنها هذه المسرحيات، يمكن أن تعد بمثابة إخراج أوليّ للعمل، فهي ترشد الممثل وتوجهه إلى الكيفيّة التي يؤدّي بها الدور، وإلى بعض الانطباعات والانفعالات التي يمكن أن تجسّدها ملامحه لخدمة الدور.

■ *وهل يسمح لك المخرجون دائماً بهذا النّوع من التعاون كما تسمّيه؟*

■■ غالباً : نعم!

■ *لكنّني سمعت أنّ واحداً منهم رفض ذلك تماماً.*

■■ نعم، اختلفت معه في الرأي، تجادلنا بشدّة فطردني من المسرح!

■ *ألا تعتقد أنّ العمل المقدم على المسرح ينبغي أن يعكس رؤية مخرجه، وأنّ العمل بعد انتهائك من كتابته ينتمي للقارئ وليس إليك أنت؟*

■■ (يرد غاضباً) : هذا انتماء خاطئ، فالعمل يظلّ ينتمي إليَّ أنا في الحقيقة.

■ *وماذا عن النقّاد، ألا ينتمي العمل الأدبي إليهم، إلى قدراتهم على تحليل واكتشاف ما فيه من معان؟*

■■ يحضرني الآن ما قاله «برنارد شو» في أحد مقالاته في معرض الحديث عن النّقد، وما إذا كان النّاقد في استطاعته أن يخرِج من العمل أشياءً أكبر من التي وضعها الكاتب. كان هذا الرّجل من الاعتزاز بالنّفس والقدرة على تأكيد أنّه لا يوجد شخص غيره يستطيع أن يعرف عن أعمالِه أكثر ممّا يعرفه هو، وأنا أتّفق معه في هذا الرأي. أنا أقبل فكرة أن يكون هناك أشخاص ذوو علمٍ بالغ وذكاء شديد، بحيث أنّهم يستطيعون أن يُخرِجوا من أعمالي أفكاراً أكثر حتى من التي خطرت ببالي أنا. مثال ذلك كلُّ ما يُكتَب عن عملٍ مثل «دون كيخوته» اليوم وما فيه من أفكارٍ قيّمة لم ترد أساساً في ذهن «ثربانتس» حين كتبها. فالفن كيانٌ حيّ، متطوّر باستمرار، ودائماً هناك الجديد الذي يمكن إضافته.

لكنِ الكاتب حين يكتبُ أحياناً لا يكون على وعيٍ تام بكل ما يضع في العمل.

■ *إذاً هل تنزعج حين يتوصّل ناقدٌ ما إلى تفسيرات ما أنت لم تقصدها في عملك؟*

■■ في هذه اللحظة، عادة، أتمنّى له الموت وأشعر بغبائه الشديد!!

■ *فلنتحدّث قليلاً عن الرّقابة : قرأت في مجلّة «الفصل الأوّل» رأياً لك بخصوص الرّقابة، ذكرت فيه أنّها مَنعت في فترة من الفترات عرض مسرحيّة «مغامرة في الظّلام» ثم سمحت بعرضها، ثم منعتها مرّة أخرى، هل هذا صحيح؟*

■■ نعم، لأنّ الأحكام والآراء تتغيّر مع مرور الوقت، فقد كانت هناك أحكامٌ صارمة للغاية، وكلّ

رقيبٍ كان يترجم معايير الرّقابة وفقاً لآرائه الخاصّة، وبالتالي فقد كان هناك، من بين الرقباء، مَن هو صارمٌ متشدّد ومَن هو متفتّح متفهّم، وتجلّى هذا التباين في تطبيق المعايير الرّقابيّة ذاتها.

■ *هل تعتقد بضرورة وجود رقابة أم لا؟*

■■ أعتقد أنّ الرّقابة شرٌّ خطير، لكنّي أيضاً أعتقد أنّه مهما بلغت صرامة وظلم وسوء الرّقابة إلاّ أنّها لا يمكن أن تتسبّب في اندثار الفنّ القيّم. صحيح أنّ الرّقابة من الممكن أن تمنع في لحظة ما خروج عملٍ جيّد للنّور، لكنّها لا تستطيع أن تفعل ذلك مع كلِّ الأعمال الجيّدة، فهي أبداً لا تصل إلى حدّ قتل القدرة الإبداعيّة في بلدٍ ما. بإمكانها أن تحدّ من هذه القدرة قليلاً ولكن لا يمكنها أن تجبرها على الاختفاء.

■ *قد يكون هذا صحيحاً في إسبانيا، لكن في بقيّة العالم ألا يختلف الأمر بعض الشّيء؟*

■■ أنا أتحدّث عن أيّة دولة فيها حدّ أدنى من الوعي والثقافة؛ فالرّقابة لا تستطيع أن تهزمني ككاتب، بل أنا الذي أستطيع أن أهزمها.

■ *بأن تتحايل على قوانينها عن طريق الرّموز، مثلاً؟*

■■ مثلاً!

■ *هل تعتقد أنّه من السّليم أن نطرح على الشباب والمراهقين المفاهيم شديدة التعقيد والحساسيّة التي تتّصل بمجالات مثل الدين والجنس؟ أم أنّه من الأفضل فرض الرّقابة على مثل هذه المجالات أو الموضوعات؟*

■■ كلاّ، فأنا أعتقد أنّ هذه موضوعات دائمة ومطروحة دائماً، شئنا ذلك أم أبينا، وبالتالي فمن الأفضل أن تتم مناقشتها عن طريق أعمال مدروسة، أساسها الفن والفكر والثقافة حتى نتيح الفرصة لهؤلاء الشباب للتفكّر في هذه الأمور بشكل صحّي.

أجرت الحوار بالإسبانية وترجمته إلى العربيّة :
سهير جابر عصفور

هوامش :

(١) هي مسرحية (ألاعيب القدر) ١٩٩٢.

(٢) الفونسو ساستري (١٩٢٦ –) : كاتب مسرحي أسباني ظهر في نفس الوقت الذي ظهر فيه بويرو باييخو ككاتب مسرح. نُشرت أول أعماله في ١٩٤٩ . له أعمال ذات طابع وجودي وأعمال أخرى ذات طابع واقعي إجتماعي. له دراسات وأبحاث في الأدب والفكر وبخاصة نظرية الكتابة.



حالات المحو

غبرييل بتربرغ

ثلاث أساطير تأسيسيّة تسم الثقافة الإسرائيلية حتى يومنا هذا : نفي المنفى (شليلات هغلوت)، العودة إلى أرض اسرائيل (هشيفا ليسرايبل)، والعودة إلى التاريخ (هشيفا لهستوريا) . هذه الأساطير متداخلة دون فكاك في الرواية الكبرى للصهيونيّة، القصّة التي تفسّرُ « كيف وصلنا إلى حيث نحن وإلى أين نذهب فيما بعد » . نفي المنفى يؤسس تواصلاً بين ماضٍ غابر، حيث وجدت سيادة يهوديّة على أرض إسرائيل، وبين حاضرٍ يجدّدها من خلال إعادة الاستيطان في فلسطين . وما بين الحالتين، لا يوجد أكثر من فقرة انتقالية طويلة الأمد . يشترك كل الصهاينة في التقليل من أهمية فترة المنفى، مع اختلاف في درجات الحدّة، وعلّ ذلك ينبع، من وجهة نظرهم، من الافتراض المسبق الذي لا يقبل الجدل، بأنّ اليهود شكلوا أمّة إقليمية منذ زمنٍ موغل في القِدَم . بناءً على ذلك، فإن الوجود غير الاقليمي لا بد وأن يكون غير طبيعي، وناقصاً، وغير أصيل . إن المنفى خلو من الفحوى بحد ذاته كتجربة تاريخيّة . ورغم أن المنفى قد يعطي أهميّة للمنجز الثقافي اللّحظي، إلاّ أنّه لا يستطيع أن يكون ادراكاً كاملاً لروح الأمّة . وطالما كان اليهود مصابين بلعنة المنفى ـ كأفراد أو تجمعات ـ فإن بإمكانهم في أحسن الحالات أن يعيشوا حياة جزئيّة أو عابرة في انتظار الخلاص من خلال « الصُعود » (الهجرة) مرّة أخرى إلى أرض إسرائيل، المكان الوحيد الذي يمكن أن تتحقق فيه مصائر الأمّة . لقد عاش يهود المنفى دائماً حياة مؤقتة، ضمن هذا القالب الأسطوري، كحاملين لبذور الصهيونية أو جبلة أولى لها يتطلعون إلى العودة إلى أرض إسرائيل . (١)

هنا، تُكمل الأسطورة التأسيسيّة الثانية سابقتها . في المصطلح الصهيوني فإن استعادة الشعب لوطنه يعد بأن يَهَب « الطبيعيّة » للوجود اليهودي؛ أما الموقع المحدّد لإعادة تشريع سفر الخروج فهو

أرض الرواية التوراتية كما ترد بتفاصيلها في الثقافة البروتستانتية التي سادت القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. حدّدت الأيديولوجيا الصهيونية هذه الأرض على أنّها «خالية». ولم يكن ذلك يعني أن قادة الحركة الصهيونية والمستوطنين كانوا يجهلون وجود العرب في فلسطين، أو أنهم تجاهلوهم بعناد «البغال». كانت إسرائيل «خالية» بما هو أعمق من ذلك. كانت الأرض، أيضاً، تحت لعنة المنفى طالما لم تكن هناك سيادة يهوديّة عليها: كان ينقصها أي تاريخ له فحوى أو أصالة، تنتظر الانبعاث مع عودة اليهود. إن أكثر الشعارات الصهيونية شهرةً «أرض بلا شعب لشعب بلا وطن» يعبّر عن إنكار مزدوج: انكار للتجربة التاريخية لكل من اليهود في المنفى، ولفلسطين دون سيادة يهوديّة. وبالطبع، بما أن الأرض لم تكن خالية بالمعنى الحرفي، فإن استعادتها تطلّبت بناء معادل للهرميّة الكولونيالية ـ التي تجيزها سلطة التوراة ـ من قبل حرّاسها التاريخيين ضدّ طفيليين قد يبقون بعد العودة. بهذا، حصل المستوطنون على امتيازات خاصّة بهم ممنوحة لهم بموجب الأسفار الخمسة الأولى (من العهد القديم)، فيما تم التعامل مع الفلسطينيين العرب كجزء من البيئة الطبيعية. وحسب الثقافة العبريّة المعاصرة، فإن التعرّف إلى امرأة، بالمعنى التوراتي، والتعرّف إلى الأرض أصبحا في حقيقة الأمر يستخدمان في ذات السياق كمصطلحين للتملُّك. كان المستوطنون الصهاينة فاعلين جمعيين من ناحية الأداء، فيما أصبح الفلسطينيون الأصليون مفعولاً بهم.

تكشف الأسطورة التأسيسيّة الثالثة، «العودة إلى التاريخ»، أكثر من غيرها مدى ما ذهبت إليه الأيديولوجيا الصهيونيّة من حيث تعلقها بظهور الرومانسية القوميّة والتأريخية الألمانيّة في أوروبا في القرن التاسع عشر. إن الافتراض الذي تقوم عليه هو أن الشكل الطبيعي الذي لا يمكن تقزيمه للجمعيّة البشريّة هو الأمّة. منذ فجر التاريخ تم تصنيف الشعوب إلى مثل تلك الوحدات وكأنها مهدّدة ذات يوم بالانقسامات الداخليّة أو مضطهدة من قبل قوى خارجيّة، وهكذا فإنها محكومة باكتشاف تعبير ذاتي سياسي يأخذُ شكل الدولة القوميّة ذات السيادة. إن الأمّة هي الموضوع التاريخي المستقل، الذي لا يُنازَع، أما الدولة فهي نهاية المسير نحو تحقيق الذات. طبقاً لهذا المنطق، فإنه طالما كان اليهود في المنفى، فإنهم سيبقون جالية خارج التاريخ، تتغلغل في أعماقها كل القوميات الأوروبيّة. الأمم التي تستولي على أرضها فقط وتبني عليها سيادتها تكون قادرة على تشكيل مصيرها، وهكذا تدخل التاريخ بهذا المنطق. إن «عودة» الأمة اليهوديّة إلى أرض إسرائيل، والتغلب على سلبيتها المطواع في المنفى هو الذي سيسمح لها بإعادة اللحاق بتاريخ الشعوب المتحضرة.

تطهير فلسطين

كيف تم تطهير فلسطين، الخالية بلاغياً والمأهولة بالعرب واقعاً، للتمكن من خلق إسرائيل؟ استعر حديث جدل طويل، فات موعد استحقاقه، حول منشأ الدولة الحاليّة، وهو جدلٌ أثاره جهد المؤرخين من غير الملتزمين بأساطيرها التأسيسيّة. إن ذلك تطوّر يلقى الترحيب: كثير من الصوفيّة الفارغة أُزيحت جانباً. لكن، ثمّة خطورة في أن يصبح الجدل مسلّطاً بشكل ضيّق حول قضيّة واحدة، وهي فيما إذا كانت أو لم تكن خطّة إسرائيلية رئيسيّة لإنجاز طرد شامل للفلسطينيين العرب من بيوتهم

عام ١٩٤٨ [٢]. إن الضغط الأخلاقي الذي يكمن وراء هذا السؤال «الكابوسي» مفهوم تماماً، ويجب احترامه. لكن، يصح القول أيضاً أنّه يُسلِّمُ بأن ما هو مهمّ هو «إطارُ» مرتكبي الجُرم، وليس وجهة نظر الضحايا. إن وجود ما يشبه نيّة صهيونية صريحة لإطلاق العنان للتطهير العرقي تحت غطاء الحرب، يطرحُ عدّة مشاكل يتوجب على الإسرائيليين مواجهتها. أما بالنسبة للفلسطينيين الذين فقدوا بيوتهم ومتاعهم وحقوقهم وهويّتهم فلا يهمهم كثيراً أنّ الكارثة التي حلّت بهم قد نجمت عن قرارات اتخذها قادة الجيش والموظفون البيرقراطيون في الميدان، أو عن فهم صريح بأن تلك كانت رغبة القيادة السياسيّة للحركة الصهيونيّة، أو عن مناخ وأيديولوجيا تعاملت مع الطرد الجماعي كشيء مرغوب به - أو خليط من كل ما سبق. الأمر الجوهري بالنسبة للفلسطينيين الذين طردوا من أرضهم كان حقيقة تجريدهم من ممتلكاتهم وتحويلهم إلى لاجئين. إن طقوس استعادة الحدث وتأمله تعبيراً عن تأنيب الضمير تشكّل خطورة في أن تصبح رفاهية يستطيع أن يقوم بها المنتصر فقط، دون أن يكون لذلك نتيجة بالنسبة للضحايا الذين يتوجب عليهم أن يتعايشوا مع عواقبها.

حقيقة الأمر هي أن احتماليّة الطرد الجماعي كانت كامنة في طبيعة الكولونيالية الصهيونيّة في فلسطين قبل وقت طويل من اندلاع الحرب عام ١٩٤٨. إن أخذ مفاهيم الترانسفير السكاني بعين الاعتبار لم تعد فكرة مجرّدة بعد تقرير لجنة بيل في نهاية الثلاثينات. ومهما يكن الأمر، وكما يعبّر عن ذلك زئيف ستيرنهل بصدق فقد كانت الصهيونيّة في كثير من الأوجُه مثالاً نموذجياً للقوميّة «العضويّة» - لتمييزها عن القوميّة «المدنيّة» - التي انتشرت في وسط وشرق أوروبا. [٣] كان هذا النوع (من القوميّة) وحشيًّاً في مطالبته بالتجانس العرقي، وقد شطب أية إمكانيّة لقبول الحركة الصهيونيّة لدولة ثنائية القوميّة في فلسطين. ولو أخذنا الحالة الديمغرافية لفلسطين عام ١٩٤٧، لعرفنا أن إقامة الدولة اليهوديّة يتطلب ازالة الفلسطينيين دون رحمة من مزارعهم وبلداتهم. على أي حال، فإن الشكل الذي كان سيأخذه ذلك «الترانسفير السكاني» لم يكن يحتاج إلى خطّة مدروسة مسبقاً من قبل الحكومة الإسرائيلية (كشيء منفصل عن حسابات الموظفين الرسميين بصفتهم أفراداً، علاوة على حسابات الدوائر البيرقراطية). خلافاً لذلك، فإن القرار الحاسم كان منع الفلسطينيين العرب، مهما كان الثمن، من العودة إلى بيوتهم، بغض النظر عن الظروف التي تركوا (بيوتهم) تحتها، ورغم وضوح أنّ «رحيلهم» قد تمّ تخيله على أنّه انتقال مؤقت حدث تحت طائلة الضيق في غمار الحرب. كانت هناك دون شك حالات طرد جماعي متعمدة. فعمليّة داني سيئة السيرة (١٠ - ١٤ تموز ١٩٤٨) والتي نجم عنها مذبحة في اللّد والترانسفير القسري لكافة سكان بلدتي الرملة واللد - على بعد عشرة أميال جنوب شرق تل أبيب - إلى الأردن، هي عمليّة معروفة تثبت ما نذهب إليه. [٤] لكن القرار الحاسم الحقيقي، والذي كان صريحاً وبكامل الوعي، هو التأكد أن انهيار المجتمع الفلسطيني، الذي تكشّف أمام ضغوطات الحرب الشاملة بين اسرائيل والدول العربيّة، لا يمكن العودة عنه.

إننا مدينون، فيما يلي من معلومات، للدراسة الرائعة التي ظهرت حديثاً للباحثة هيا بومباجي - ساسبورتاس من جامعة بن غوريون في النقب. [٥] في نيسان ١٩٤٨، سقطت حيفا إثر هجوم إسرائيلي. في حزيران، قال وزير الخارجيّة موشيه شاريت لزملائه - وشاريت ابن مدلّل للمعتدلين الإسرائيليين

حتى يومنا هذا:

«يُهيّأ لي أن هذا أكثر الأمور عجباً : تفريغ البلاد من السكان العرب. إن هذا أكثر مدعاة للدهشة من تأسيس الدولة العبرية ذاتها في تاريخ أرض إسرائيل... لقد حدث هذا وسط حرب أعلنتها الأمّة العربيّة علينا، لأن العرب هربوا بمحض إرادتهم - ورحيلهم هو واحد من التغيّرات الجذريّة، لن يعود التاريخ بعدها إلى الوراء، كما نرى نتيجة الحرب بين اليونان وتركيا. يجب أن نكون مستعدين لدفع ثمن الأرض. إن ذلك لا يعني أن علينا أن نشتري البيوت من كل عربي. علينا أن نحصل على أموال وأراض يمكن استخدامها لإعادة توطين العرب في دول أخرى. لكنهم لن يعودوا. وهذه هي سياستنا: أن لا يعودوا». (٦)

وقبل يوم من ذلك، في رسالة كتبها لموظف كبير في الوكالة اليهوديّة، وصف شاريت تفريغ الأرض من سكانها العرب على أنّه «شيء رائع في تاريخ البلاد، وربما أكثر روعة من تأسيس دولة اسرائيل». (٧)

«الترانسفير بأثر رجعي»

للبيرقراطيين في كل مكان طرق خاصّة في التفكير وأساليب التعبير مما يُنتج أحياناً مصطلحات غايةً في الذكاء. علّ أبرز مثال على ذلك هو يوسيف فيتز Yousef Weitz مدير دائرة صندوق الأراضي القومي اليهودي، وأحد أكثر المتحمسين للترانسفير. ففي وقت مبكر يعود إلى ٢٨ أيار ١٩٤٨، حين ترأس لجنة الترانسفير شبه الرسميّة والمكونة من أعضاء ثلاثة، سجّل في مذكراته اجتماعاً مع شاريت. في تلك المناسبة، سأل فيتز شاريت عمّا إذا كان من الضروري اتخاذ اجراء منهجي للتأكد من أن هروب العرب من منطقة الحرب سيكون حقيقةً لا يمكن الرجوع عنها، ووصف الهدف من ذلك العمل على أنه «ترانسفير بأثر رجعي». وقال شاريت: نعم. (٨)

إن مصطلح فيتز يُبطّن الخطاب السرّي للموظفين الرسميين ورجال السياسة الإسرائيليين في ذلك الوقت. وربما، منذ الاستيلاء على حيفا، ومع ازدياد الحدّة والعنف خلال خريف ١٩٤٨، فإن المناطق الفلسطينيّة التي تمّ الاستيلاء عليها من قبل القوات الإسرائيلية كانت قد أخليت من العرب، دون حاجة لخطّة مركزيّة لإزالتهم. كانت ثمّة عدّة طرق كي تصبح الأراضي خالية من العرب: هروب الأثرياء؛ هروب مؤقت للمدنيين من المناطق المهدّدة بالقتال الضاري؛ تشجيع الرعب بسبب العنف العسكري الإسرائيلي، الإرهاب والتحريض الدعائي؛ وعملية طرد محكمة.(٩) ما هو جدير بالتوثيق والكشف هو النقاش البارد لسياسة «الترانسفير بأثر رجعي» الذي صدر عن تلك التحركات. كان ذلك هو القرار الجوهري الذي تمّت منهجته، ووضعه في اطار بيرقراطي ومن ثَمَّ منحه الصِّفة القانونيّة في الخمسينات، الأمر الذي كانت له نتائج بعيدة المدى بالنسبة لكل من الفلسطينيين واليهود، داخل إسرائيل وخارجها. حتى هذا اليوم، فإن ما يسم طبيعة الدولة الإسرائيلية من الناحية الهيكليّة هو عودة اليهود وعدم عودة العرب إلى فلسطين. ولو كُتب لديناميّة العودة / عدم العودة أن تختفي، فإن الدولة الصهيونية ستفقد هويّتها.

التطبيق المادي لسياسة عدم العودة كان يعني التدمير للقرى المحتلّة في زمن الحرب، وفي بعض الحالات لأحياء المدن، مصادرة الأراضي والممتلكات، والاستيطان اليهودي في الأماكن التي تم اعتبارها خالية من العرب. تم استكمال النتائج بإجراءات منهجيّة قانونيّة في الخمسينات، وما كان لذلك من آثار على اللاجئين خارج إسرائيل وداخلها، من أولئك الذين اعتبرتهم الدولة مواطنين من الدرجة الثانية. لكن محو الوجود العربي في فلسطين لم يكن مادياً وحسب، بل كان متنوعاً. كانت هناك مجموعة من الموظفين تقود ما يُعتبر معرفة خبراتيّة في «المسألة العربيّة» ومسؤولة عن هذا الجانب من العمليّة. تألفت هذه من نوعين مميّزين من الأداتيّة. جاء الأوّل من خلال دائرة السياسة الخارجيّة للوكالة اليهوديّة أو وحدة الاستخبارات في الهجناة في فترة ما قبل الدولة. كان للعاملين في الدائرة قدرة على تكلم العربيّة، وتوفرت لديهم خبرة التعامل مع العرب، وشعروا بالزهو لكونهم خبراء ميدانيين، وكانوا يُعرفون بـ«المستعربين».

أما الفريق الثاني فكان من النتاج الأفضل تعليماً في الجامعات الأوروبيّة ـ الألمانيّة غالباً، والجامعة العبريّة في القدس. كانوا يعرفون اللغة العربيّة المكتوبة (الفصحى)، واعتقدوا أنهم يملكون معرفة بالعدو أعمق وأشمل من نظرائهم في الميدان، وعُرفوا بالمستشرقين. وحين بُنيت الدولة، تقلّد هؤلاء وظائف في جهاز المخابرات أو في ميدان البحث ودوائر الشرق الأوسط في وزارة الخارجيّة، أو مستشارين في القضايا العربيّة لدى رئيس الوزراء.[١٠]

بعد الحرب، فإن الخطوة المبكرة الرئيسيّة التي اتخذها هذا الجهاز كانت تتمثل في تعريف مأساة اللاجئين الفلسطينيين على أنها قضية انسانية مرتبطة دون فكاك بحل كامل للنزاع العربي الإسرائيلي، وفي الخلفيّة معرفة تامّة بأن مثل هذا الحل ليس في متناول اليد. كانت بومباجي ساسبورتاس محقّة في اعتقادها أن هذه الاستراتيجيّة تستخدم كأداة لإلغاء الذاتية عن ضحايا التوسع الإسرائيلي: تجاهل هويتهم، ذاكرتهم، وتطلعاتهم لمصلحة عُقدة غوردیانية (نسبة إلى المفكر الإسرائيلي غوردون) والتي تم قبولها منذ ذلك الحين على أنها حقيقة من حقائق الحياة لدى الدارسين الإسرائيليين، سواء كانوا يمثلون الاتجاه العام أو ناقدين.[١١] وقد لاحظ ذلك أيضاً آشر كوهن، وهو موظف في وزارة الخارجيّة الإسرائيلية، بطريقته الخاصّة. ففي مذكرة تعود إلى ٢٧ أيلول ١٩٤٨، في معرض تلخيصه لمشكلة اللاجئين، استنتج، بعد أن كرّر القول أن الأمر يتوقف على الصراع مع الدول العربيّة ككل: «الباحثون عن حل وسط (بين الزعماء العرب) يريدون (عودة اللاجئين إلى بيوتهم). أما المطالبون بالحرب فيعترضون على ذلك. رغبة اللاجئين غير معروفة، ولا يسألهم عنها أحد»[١٢].

لقد كانت لجنة الترانسفير شبه الرسميّة التي ترأسها فيتز، والتي قدّمت تقريرها الأول في تشرين ثاني ١٩٤٨، هي التي شكّلت ما أصبح فيما بعد الرواية الإسرائيلية الرسميّة عن «مشكلة اللاجئين»[١٣]. كانت المهمّة الرئيسيّة للجنة تنفيذ (والاشراف على) سياسة عدم العودة من خلال التدمير المنظّم والمحو للقرى والأحياء العربيّة، ومن ثم الاستيلاء المنهجي على الأراضي والممتلكات الفلسطينيّة. كان التقرير وثيقة هائلة تضم معلومات مفصّلة حول الفلسطينيين ونشاطات اللجنة.

أما الغرض النصيّ (للتقرير) فهو تعزيز الاستخلاص، الذي صيغ بكل ما توحي به الموضوعيّة والدقّة، بأن الحل الوحيد للاجئين هو توطينهم في البلاد العربيّة. وفي محاولة لإدراك طبيعة ما حدث بعد وقوعه، يمكن النظر إلى هذا التقرير كنصٍّ ذيليّ لكل الخطاب الإسرائيلي ـ الأكاديمي، والبيرقراطي والسياسي ـ حول مصير «أولئك الذين رحلوا»، على الأقل حتى تمّ نشر عمل بني موريس في الثمانينات والتسعينات. لقد زور الرواية التي أصبحت النسخة المعياريّة للتاريخ من أجل الدعاية وأغراض السياسة الخارجيّة.

الرواية مخادعة، وهناك سبب يدعو إلى الاعتقاد بأنها كانت تتعمّد الخداع عن وعي.[14] إن عبئها يتمثل بأن الفلسطينيين أنفسهم، وقادتهم، ومناصريهم في الدول العربيّة تحمّلوا المسؤولية الكاملة عن خلق «مشكلة اللاجئين». لقد نصح مفتي القدس، الحاج أمين الحسيني، بأن يترك الفلسطينيون بيوتهم كي يعودوا مع الجيوش العربيّة المنتصرة، ويطالبوا ليس بأملاكهم فقط بل بأملاك اليهود المهزومين. لذلك، فقد كانت مسؤوليّة الدول العربيّة التأكد من توطين اللاجئين هناك ـ ليس لأن تلك الدول حرّضت الفلسطينيين على الشتات فقط، بل لأن «حقيقة علميّة» تؤشر إلى أن المجتمعات العربيّة هي الآن البيت المناسب لمثل هؤلاء الناس، حيث أن خارطة فلسطين تحوّلت وأن اسرائيل لها ما يشغلها باستيعاب المهاجرين اليهود الذين طُردوا من العالم العربي.

اختفاء الشيخ مونّس

تلازمت هذه الخطّة منطقياً مع حملة مدعومة لشطب أية آثار لماضٍ فلسطيني على الأرض المنتزعة. ولعلَّ المثال اللافت للنظر حول كيفيّة عمل هذه السياسة بالممارسة يقدّمه لنا زڤي ياڤيتس في مذكراته التي نشرها مؤخراً، وهو بروفيسور فخري في التاريخ الروماني، مؤسس جامعة تل أبيب، وصانع قرار نافذ في كليّة الدراسات الإنسانيّة على مدى ثلاثة عقود. إنه يستغرق في ذكرياته حول دوره في المفاوضات الأولى مع الأكاديميين ورجال السياسة والبيرقراطيين لبناء الجامعة، ويصف كيف اتّخذ قرار لنقل الحرم الجامعي حديث الولادة من مقرّات مؤقتة في قلب تل أبيب إلى الشيخ مونس.[15] لقد صادف أن غولدا مئير (وكانت تُدعى ميرسون آنذاك) ذكرت الشيخ مونس أيضاً، في بداية أيار ١٩٤٨ ــ بعد سقوط حيفا بقليل. في خطاب لها أمام اللجنة المركزية لـ مباي قالت إنها ترغب في طرح السؤال حول ما يتوجب عمله بخصوص المواقع التي أصبحت بشكل أساس دون مواطنين عرب. قالت لزملائها إنه لا بدّ من التمييز بين القرى «المعادية» و«الصديقة». «ماذا نفعل بالقرى التي أُخليت دون حروب من قبل (العرب) الأصدقاء؟ وتساءلت، «هل لدينا استعداد للمحافظة على تلك القرى، بحيث يعود إليها سكانها، أو اننا نرغب في إزالة أيّ أثر يدلّ على أنه كانت هناك قرية في مكان ما؟»[16] وكان جواب مئير لا لبس فيه. لم يكن من المنطقي معاملة قرى مثل «الشيخ مونس» التي رحل سكّانها لأنهم لم يريدوا حرباً مع اليیشوف، بذات الطريقة التي يتم التعامل فيها مع القرى المعادية: أي، تعريفها «للترانسفير بأثر رجعي».

لكن سكان الشيخ مونس لم يكسبوا شيئاً من تصنيفهم «أصدقاء». فحتى أواخر آذار ١٩٤٨ منع

قادة هذه القرية الكبيرة شمال تل أبيب الجنود العرب غير المنظمين من دخولها، وحتى أنهم تعاونوا بشكل مكشوف مع الهجناه. بعد ذلك، اختطفت الأرغون خمسة من كبار شخصيات القرية، وعندها هرب السكان بشكل جماعي، وتلاشت الشيخ مونس حرفياً ـ وهو اختفاء أكدته استخبارات جيش الدفاع بعد ثلاثة شهور. إن تساؤل غولدا مئير الذي تبدو فيه المرارة في بداية أيار، بكلمات أخرى، قد تمّ طرحه وهي تعرف تماماً أن القرية قد اختفت في نهاية آذار ـ وهي بذلك روحٌ باحثة نموذجيّة على طريقة العمل الصهيوني: دموع التماسيح على أمر تمّ وانقضى. ما كان الشيخ مونس أصبح جزءاً كثير الثراء من ضواحي شمال تل أبيب، أخذ اسم رمات أڤيف. هناك، بنيت جامعة تل أبيب في الستينات في الموقع حيث كان الشيخ مونس قبل أقل من عشرين سنة فقط. لم ينبس يافيتس، وهو يساري معروف وأحد المحاربين القدامى أثناء حرب ١٩٤٨ ومؤرخ بارز، ببنت شفة حول الموضوع. لم تعد الشيخ مونس هناك، وعلى مدى ثلاثين عاماً لم يذكرها أحد. وأخيراً، كان ثمّة استثناء كولونيالي مفاجئ. في الستينات، حين أصبحت الجامعة أكثر اتساعاً وثراءً، تمّ بناء نادٍ باذخ لكبار الشخصيات في الحرم الجامعي سمّي بـ «البيت الأخضر». التصميم المعماري للبناء هو نسخة إسرائيلية شرقيّة لقصر عربي ضخم، ويقع فوق تلّة حيث كان بيت مختار قرية الشيخ مونس ذات يوم (بما أنّه نادٍ لكبار الشخصيات، في نهاية المطاف). المعلومات حول ماضي الموقع، ومن كان يملكه، موجودة على البطاقة الخاصة بوجبات طعام «البيت الأخضر».

كان الموظفون الإسرائيليون يعون منذ البداية أهميّة الذاكرة وضرورة محوها وكبح كل ما تم فعله لبناء الدولة كان ضرورياً بين اليهود أنفسهم. أما محو الذاكرة بين الفلسطينيين فكان أكثر أهميّة. لقد كتب شاماي كهان أكثر الوثائق اللافتة للنظر حول الحملة الرسميّة بهذا الخصوص. وبصفته موظفاً كبيراً بوزارة الخارجيّة، عمل كهان سكرتيراً شخصياً ودبلوماسياً لشاريت بين سنتي ١٩٥٣ – ١٩٥٤، وكان له دور بارز في بناء الأرشيف الضخم الخاص بالخدمة المدنيّة، والذي عُرف باسم «ملف شؤون اللاجئين»[١٧]. في السابع من آذار ١٩٥١، تقدم باقتراح للقائم بأعمال مدير دائرة الشرق الأوسط في وزارة الخارجيّة، السيد ديڤون. فيما يلي نص تلك المذكرة:

الدعاية بين اللاّجئين لإيقاظهم من وهم العودة إلى إسرائيل

عليك أن تكون مسلّحاً، وبكفاءة، بدعاية تتضمن صوراً توضح بالملموس لهم (اللاجئين) أن لا مكان لهم يعودون إليه. يتخيل اللاجئون واهمين أنّ بيوتهم، وأثاثهم وممتلكاتهم لم تُمس، وما عليهم إلا العودة واستعادتها. يجب فتح عيونهم كي يروا أن بيوتهم هُدمت، وأن ممتلكاتهم ضاعت، وأن اليهود الذين لا يرغبون على الاطلاق بتسليمها، قد وضعوا أيديهم على تلك البيوت. يمكن نقل ذلك كله بطريقة غير مباشرة لا تثير مشاعر الانتقام غير الضروريّة، بل تريهم الحقيقة كما هي مهما كانت قاسية ومريرة.

طرق تسريب تلك المواد: بروشور أو سلسلة من المقالات التي تتضمّن الصُور تُنشر في اسرائيل والخارج، وفي اطار توزيع محدود كي لا نتسبّب في موجات في العالم العربي، بل تجد طريقها إلى

الصحفيين العرب الذين سيقومون حسب ترتيبات مسبقة بنقل المواد ذات الصلة إلى مسامع اللاّجئين.
وثمّة طريقة أخرى: طباعة الصور بعناوين مناسبة (العناوين غاية في الأهميّة!) ضمن بروشور يُنشر افتراضياً في واحدة من الدول العربيّة. على المادة المصوّرة أن ترسُمَ مفارقة بين القرى العربيّة في الماضي وكيف أصبحت اليوم، بعد الحرب واستيطان اليهود في المواقع المهجورة. على الصُور أيضاً أن تثبت أنّ المستوطنين اليهود قد وجدوا كل شيء مجرّد أطلال، وأنّهم بذلوا جهوداً جبّارة من أجل استعادة القرى المهجورة وأنهم (اليهود) يربطون مصيرهم بهذه الأماكن، ويعتنون بها وأنهم ليسوا على استعداد أبداً للتخلي عنها.

ثمة خطورة ما في هذا الاقتراح، لكنني أعتقد أن فوائده ستكون أكبر بكثير من أي ضرر يمكن أن يُلحقه بنا، وعلينا أن نفكر بحذر في كيفيّة تنفيذه بدقّة.(١٨)

إن مذكرة كهان توضح بصدق الحالة العقليّة القاسية للمؤسّسة الإسرائيلية حين شرعت في تحويل الوعي والذاكرة لضحاياها. يمكن النظر إلى الوثيقة كمقدّمة لتقرير شامل حول كل الوجوه المتخيلة «لمشكلة اللاجئين» قدّمه كهان في وقت متأخر من تلك السنة، وهو لا يغفل عن النشاطات التي تقوم بها لجنة الأمم المتحدة الخاصّة بفض الخلافات، والمؤتمر الذي كانت ترعاه في باريس.(١٩) هذه وثيقة تسترعي الانتباه من عدة أوجه: إنها دليل على السرعة الشديدة التي أصبح فيها التراث العربي في فلسطين عابراً في العقليّة الرسميّة، وكيف أن أيّة عودة للاجئين تمّ عرضها على أنها استحالة موضوعيّة، وليس خاتمة أرادت الدولة غلقها بأي ثمن. وفي معرض توكيده على المقولة المألوفة بأن العرب هم المسؤولون عن تشرّدهم، كشف كهان عن المدى الذي أصبحت فيه فلسطين خالية من العرب، بالنسبة له. «من الناحية القوميّة» كتب يقول، «فإن نمو أقلية عربيّة سوف يُعيق تطور دولة إسرائيل كدولة متجانسة». إن العودة إلى الوطن، أضاف يقول بنوع من الإيثار، ستكون كارثة بالنسبة للاجئين أنفسهم:

«لو أن اللاجئين عادوا إلى إسرائيل لوجدوا أنفسهم في بلد تغيّرت فيه البنى الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة واختلفت عن تلك التي كانت موجودة حين رحلوا. لقد تم توطين اليهود في المدن ومعظم القرى العربيّة المهجورة، وهؤلاء يتركون بصماتهم التي لا تمّحي عليها.. لو أن اللاجئين عادوا إلى الحقائق التي تطوّرت في إسرائيل، فسيكتشفون أن من الصعب عليهم التأقلم معها. سيكون على المهنيين المدينيين، من تجار وموظفين شن حرب يائسة للبقاء ضمن اقتصاد قومي يحمل مفاتيحه ومقاليده اليهود. أما الفلاحون فلن يكونوا قادرين على العودة إلى أرضهم».

هنا، يعيد كهان إلى الذهن جدلاً أثاره تقرير سابق للخارجية الإسرائيلية يوم ١٦ آذار ١٩٤٩، كُتب أيضاً على خلفيّة لجنة فض الخلافات التي تشكّلت للتوّ بناء على قرار الأمم المتحدة ١٩٤. ويبدو أن من أعدّ التقرير هو مايكل كومي، مدير دائرة الكومنولث في وزارة الخارجية، وزلمان ليفشتس، وهو عضو سابق في لجنة الترانسفير ومستشار بن غوريون لشؤون الأراضي. التقرير مكتوبٌ باللغة الانجليزية تحت عنوان «مشكلة اللاجئين العرب»، ويؤكد على استحالة أية عودة فلسطينية، وكل

ذلك بلهجة بلاغيّة توحي بالتجرّد وتغيّر الحال.[٢٠] على أن التقرير يضفي عدم وجود مؤامرة مأساوية. في هذه الرواية يتم تصوير مأساة اللاجئين كأنها نتيجة لكارثة طبيعيّة، لها عواقب مأساويّة، لكنها محتومة ولم يقترفها أحد. أما الذين تسبّبوا في الهجرة، والدولة التي تتكلم عنها الوثيقة، والتي يقوم مُعدّو التقرير بخدمتها، فليس لهم شأن بما حدث. لنقرأ وننتبه للتراكيب الغائبيّة والمبنيّة للمجهول:

«أثناء الحرب والهجرة الجماعيّة للعرب، تقوّض أساس الحياة الاقتصاديّة [للاّجئين]. اختفت الممتلكات المنقولة التي لم يأخذوها معهم. تمّ ذبح المواشي أو بيعها. هُدمت آلاف الأماكن السكنيّة في البلدات والقرى أثناء الحرب، حتى لا تستخدم هذه الأماكن من قبل قوات الأعداء النظاميّة أو غير النظاميّة؛ أمّا تلك التي بقيت صالحة للسكنى فاستخدمت كبيوت مؤقتة للمهاجرين من [اليهود]... ولكن، حتى لو كانت العودة إلى الوطن ممكنة من الناحية الاقتصادية، فهل هي مرغوبة سياسيّاً؟ هل من المنطقي إعادة بناء مجتمع ثنائي جلب الشرور إلى فلسطين فترة طويلة وقادها في نهاية المطاف إلى حرب مفتوحة؟ تحت أكثر الظروف سعادةً، سوف يتم خلق ظرف قلق حيث توجد دولة واحدة يتقاسمها شعبان أو أكثر تختلف في الجنس والدين واللغة والثقافة».

الحاضرون الغائبون

المصطلح الإداري الدقيق والقاسي الذي استخدمه فيتز، «الترانسفير بأثر رجعي»، يروي قصّة الرغبة الإسرائيليّة في تحويل فلسطين إلى بلد لا يمكن العودة إليه أو إعادة تجميع من هاجروا منه إلى الخارج، والذين فقدوا بيوتهم أثناء الحرب أو بعدها. لقد تم توليف مصطلح آخر له تأثير إداري وقانوني مشابه، وله بعد أخلاقي يصف حالة اللاجئين داخل حدود الدولة. أصبح هؤلاء يعرفون بـ «الحاضرين الغائبين».[٢١] بطبيعة الحال، وكما تُوضح بومباجي - ساسبورتاس بحق، فإن «خارجي» و«داخلي» في هذا السياق هي علامات أخرى على تصميم المؤسسة الإسرائيليّة على موضعة اللاجئين وضبطهم ونهب ممتلكاتهم.[٢٢] وحين نستخدم هذه المصطلحات فإنّما لنثبت الوقائع التي تكمن خلفها. ما يشير إليه مصطلح «الحاضرون الغائبون» هو تاريخ من النهب والتشريد لهؤلاء الفلسطينيين - وعددهم يقدر بـ ١٦٠,٠٠٠ - الذين وجدوا أنفسهم داخل دولة إسرائيل بين ١٩٤٨ - ١٩٥٢. إنّه يحكي عن حلف ضمني مع الأبارتهايد الذي يَسم دولة إسرائيل حتى يومنا هذا: إنّه التداخل بين التضمين الرسمي للفلسطينيين كمواطنين واستبعادهم هيكلياً من الحقوق المتساوية داخل الدولة. هذا هو الديالكتيك الخاص بالقهر - لتجمع سكاني حاضر رسميّاً لكنه غائب من عدّة أوجه حاسمة - مما يجعل التعريف القانوني الإداري لهؤلاء الفلسطينيين دقيقاً بمثل هذا البرود.

تصنيف «الغائبون» كان في الأصل مصطلحاً قانونياً يعني أولئك اللاجئين الذين كانوا غائبين عن بيوتهم لكنهم حضور ضمن حدود الدولة كما حدّدتها اتفاقات الهدنة ١٩٤٩. لم يُسمح للغالبية العظمى من الفلسطينيين [تحت هذا التصنيف] بالعودة إلى بيوتهم واستعادة ممتلكاتهم أو طلب

التعويضات. بدلاً من ذلك، أعلنت الدولة قانون أملاك الغائبين عام ١٩٥٠ الذي شرّع نهب ممتلكاتهم. إن عملية السلب والنهب لممتلكات العرب أخذ هيئة صفقات ضخمة لبيع الأراضي قامت بها الدّولة. لقد تم تخويل هيئة تتخفى برداء رسمي مكشوف أُطلق عليها «حارس أملاك الغائبين» لبيع أراضي الغائبين (محدّدة في البند ١ [ب] من القانون) لوكالة التطوير، وهي جسم حكومي أُنشئ خصيصاً للحصول عليها (الأراضي). قامت هذه الوكالة بدورها ببيع [الأراضي] للصندوق القومي اليهودي. في نهاية المطاف تم توزيع تلك الأراضي على شكل مزارع خاصّة لليهود فقط (وتكمن هنا الأهميّة الإجرائيّة للوكالة اليهودية) وأصبح ذلك تدريجياً أمراً واقعاً فيما يتعلق بالملكيّة الخاصّة، وبقي شرعيّاً de jure في حيازة الدولة. (٢٣)

المحو الثقافي

إذا كان هذا هو شأن الوضع القانوني للغائب، فإن الديالكتيك المكتمل لمفهوم «الحاضرون الغائبون» قد تشكّل بأسلوب أدبي على يد موظف آخر رفيع المستوى في وزارة الخارجية، هو الكساندر دوتان. في بداية صيف ١٩٥٢ كان يعمل في دائرة المؤسسات الدوليّة حين أنهت الأونروا نشاطاتها في البلاد وحوّلت مسؤولية اللاجئين «الداخليين» إلى الحكومة الإسرائيليّة. في تموز عيّن دوتان منسّقاً بين الوزارات ورئيس اللجنة الاستشاريّة لمسألة اللاجئين. بعد التقصي، كتب سلسلة من المذكرات تلقي الضوء على الخلفيّة والحلول «لمشكلة اللاجئين». الوثيقة الأولى تعود إلى تشرين ثاني ١٩٥٢ كانت مهتمة بشكل خاص باللاجئين داخل إسرائيل الذين لم يسمح لهم بالعودة إلى بيوتهم، والذين سَكَن معظمهم في قرى وبلدات فلسطينيّة أخرى. للمرّة الأولى - كما يبدو - عرّف دوتان هؤلاء الناس على أنّهم «الحاضرون الغائبون». (٢٤) الملامح الأدبية للمذكرة مذهلة تماماً. غياب المؤامرة عن المأساة، والتعاطف الهائل، والتجرد الأنثروبولوجي استخدمت كافة لتوليد صورة واقعيّة للطريقة التي يمكن «للحاضرين الغائبين» أن يتذكروا الماضي:

«المشكلة الجوهرية للاّجئ، الذي يعتمد تماماً على سياسة الحكومة، هي الأرض. الوضع الراهن هو أن اللاّجئ غالباً ما يعيش في قرية من قرى الجليل مجاورة لأرضه وقريته المهجورة كأنه في موقع مراقبة. إن المسافة لا تزيد في العادة على بضعة كيلومترات، وفي معظم الحالات، كان بإمكان اللاجئين العناية بأرضهم من مكان سكنهم الحالي، لو سُمح لهم بذلك، حتى بدون العودة إلى قراهم المهجورة أو المدمرة. من موقع المراقبة والمأوى الراهن يتابع اللاجئ ما يحدث لأرضه. إنه يأمل ويتمنى العودة إليها، لكنه يرى المهاجرين [اليهود] الجدد يحاولون ضرب الجذور في الأرض، أو يرى أولئك الذين قاموا بزراعتها بعد أن حصلوا عليها من حارس أملاك الغائبين، أو يرى ما آلت إليه البساتين الذاوية لأن أحداً لا يعتني بها. اللاجئ يرغب في العودة إلى أرضه، أو حتى إلى جزء منها حين يدرك أن معظمها قد استخدم لتوطين اليهود، ولذلك فإنه يسعى إلى زراعتها من خلال حارس الأملاك، وهو أمر محرومٌ منه».

أصرّ دوتان على أن إطالة أمد تلك الأحوال كان مستحيلاً من الناحيتين السياسيّة والثقافيّة. أمّا

الاستنتاج الذي قدّمه فلم يتطرّق إلى إعادة الممتلكات ومنح مواطنة حقيقية للاجئين «الداخليين»، على الأقل. لقد جعلت الأساطير التأسيسيّة - وما تزال - أي تلازم بين «العودة» و«العرب» أو «الفلسطينيين» أمراً بعيد المنال. كان دوتان يفكر بشيء مختلف تماماً: الاستيعاب الشامل لأولئك الفلسطينيين في الدولة اليهوديّة والمجتمع الإسرائيلي من خلال طمس ذاكرتهم وهويتهم وثقافتهم. لقد استخدم دوتان ذات المصطلح المحوري لتبرير الحركة الصهيونية: الاستيعاب الشامل هو الكارثة التي ستمنع حدوثها استعادة أرض إسرائيل - أي اختفاء الشعب اليهودي من خلال الانصهار في المنفى. كان هذا هو المستقبل الذي يُقدّم بسخاء للعرب داخل إسرائيل. وفي مذكرة ثانية، ١٢ تشرين ثاني ١٩٥٢، حذّر دوتان من أنّ السياسات القائمة للدولة قد تجعل الفلسطينيين داخل إسرائيل يشعرون بأنهم «أقليّة قوميّة مضطهدة ترى هويتها في الأمّة العربيّة». [٢٥] من أجل منع تلك الخطورة، تقدّم باستراتيجية جديدة تهدف من ناحية إلى «دمج العرب في الدولة من خلال فتح بوابة الاستيعاب لهم»، ومن ناحية أخرى «مواجهة أولئك الذين لا يستطيعون (برغبة منهم) التأقلم مع الدولة اليهوديّة». كان دوتان يعي الاعتراضات المحتملة لمثل تلك السياسة، ولذلك واجهها مقدّماً. «قد يكون هناك سؤال حقيقي: ما هي احتمالات رغبة العرب في الاستيعاب؟ لا بدّ من الإجابة على ذلك من خلال التجربة، وإذا أراد المرء أن يأخذ درساً من التاريخ، بإمكانه أن يقول إن الاستيعاب كان ظاهرة عامة في الشرق الأوسط منذ أزمان سحيقة».

إن المنطق الكولونيالي لهذا المفهوم يُفسّر نفسه بوضوح لافت للنّظر، خاصّة حين يمضي دوتان لشرح كيف يمكن تحقيق محو لا عودة عنه للهويّة الفلسطينيّة:

«إن تحقيق هذه السياسة الجديدة يتطلب هجوماً شاملاً على الأقلية العربيّة من قِبل الدولة والشعب اليهودي، ويبدو أن أكثر الأدوات أهمية هي تشكيل بعثة يهوديّة علمانيّة ثقافيّة. على هذه البعثة أن تعمل [كرسول] للشعب اليهودي والتقدّم الإسرائيلي في القرية العربيّة. ينبغي للبعثة أيضاً أن تنظم ورشات عمل تدريبيّة خاصّة للمستشارين اليهود كي يعملوا داخل القرى العربيّة، وذلك على هدى مستشارينا في [المعباروت] أو المستوطنات الجديدة أو على هدى البعثات التي أُرسلت إلى القرى الهنديّة في المكسيك. [٢٦] يتسرب هؤلاء المستشارون إلى القرى مع اللاّجئين حيث يبدأون عمليّة توطينهم، وعليهم مرافقة اللاجئين منذ اليوم الأوّل على تثبيت وضعهم.. تكون البعثة من ٢ – ٣ [رجالاً أو نساءً] كافية لكل ٢٠ – ٣٠ قرية لإدخال تغييرات جذريّة داخلهم، مثل هذه البعثة يجب أن تستقرّ في القرية تعلّمهم العبريّة، تقدم الإرشادات الزراعيّة، والمساعدة الطبية والخدمة الاجتماعيّة، تزوّد الإرشاد الاجتماعي، تعمل كوسيط طبيعي بين القرية والسلطات والمجتمع العبري، وتكون بمثابة ضابط أمني لكل شيء يحدث في القرية أو حولها. مثل هذه البعثة يمكنها أن تتمتّع بتأثير على كل شؤون القرية وتحويلها بشكل جوهري خلال بضع سنوات».

أثار اقتراح دوتان غضب مستشار بن غوريون للشؤون العربيّة المعروف بنفوذه الهائل وقسوته، والذي كان يفضل الاستمرار بحكم عسكري قمعي سيئ السمعة على أمل أن يؤدي ذلك إلى توسيع عمليّة «الترانسفير بأثر رجعي» - أي طرد بفرض الأمر الواقع - بحيث يشمل ذلك اللاجئين الداخليين

أيضاً. لكن دوتان كرّر رأيه ولم يتوقّف. جاء تقريره التالي يوم ٢٣ تشرين ثاني ١٩٥٢ محذّراً من أن القوى الخارجيّة قد تفرض «استقلاليّة ثقافيّة» للأقلية العربية في إسرائيل، وأكّد على خطته لاستيعاب العرب. من الصعب إيجاد مثال ملموس حول السعي المحموم لشطب ذاكرة فلسطين العربيّة من الحجر الأخير الذي وضعه دوتان لصرحه الاستيعابي. هذا ما كتبه إلى وزير الخارجيّة:

«أداة هامّة بالنسبة لنا هي تسريع إعادة بناء الأسماء الجغرافية القديمة وعبرنة أسماء المواقع العربيّة. في هذا السياق فإن المهمّة الكبرى تتمثل في نشر الاستخدام العملي للأسماء الجديدة، وهي عمليّة واجهت صُعوبات بين اليهود أيضاً. ففي يافا لا يزال اسم «جباليا» شائعاً، رغم أن جفعات عليّاه يرث الاسم القديم تدريجيّاً. بالمقارنة، فإن اسماً عبرياً لم يوجد بعد لكلمة «عجمي»، وبعض المهاجرين الجدد لا يزالون خطأً يطلقون على الحي العربي داخل المدينة بـ«الجيتو» أو «الجيتو العربي». من الممكن، من خلال تطبيق آلية رسميّة متشدّدة ومن خلال التلقين الدقيق أن نجعل السكان العرب في الرامة (في الجليل الأعلى) يعتادون على تسمية قريتهم، حديثاً وكتابةً، «ها رامة» [رمات نفتالي]، أو جعل السكان في مجد الكروم (أيضاً في الجليل الأعلى) يعتادون على تسمية قريتهم «بيت هاكيرم». بين السكان لما يسميه العرب شفا عمرو (قرب حيفا)، سمعت الاسم المعبرن «شفارعام»[٢٧].

وصف دوتان مذكرته الثانية بأنها «الحل النهائي لمشكلة اللاجئين في إسرائيل». إن الاستخدام السهل للمصطلح مذهل تماماً. هنا تكمن الجذور التاريخيّة للرفض الكابوسي للتنازل للحق الفلسطيني في العودة، الذي يعتبر - أكثر من توحيد القدس - أوسع أساس للإجماع السياسي الإسرائيلي في وقتنا. إن هذا يفسر الاعتقاد الحقيقي - المنافي للطبيعة والمنطق - بأن الانسحاب من الأراضي المحتلة عام ١٩٦٧ وتفكيك المستوطنات هو تسوية مؤلمة.

هوامش

(١) المقالة مبنيّة على دراسة أطول بعنوان «هل بإمكان التابع أن يتذكر؟ نظرة متشائمة على ضحايا الصهيونيّة»، ستظهر في كتاب يحرره أسامة مقدسي وبول سيلبرشتاين حول الذاكرة والعنف في الشرق الأوسط وشمال افريقيا.

(٢) الأدبيات حول هذه المسألة كثيرة، انظر إبراهيم أبو لغد (تحرير) «تحوّل فلسطين»، ايفانستون، ١٩٧١.

(٣) زئيف ستيرنهل «الأساطير المكوّنة لإسرائيل»، برنستون ١٩٩٨، ص ص ٣ – ٤٧.

(٤) موريس، «ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين» ص ص ٢٠٣ – ٢١٢.

(٥) هيا بومباجي - ساسبورتاس «أي صوت يُسمع/ أي صوت يُخنق: هيكلة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين في المؤسسة الإسرائيلية، ١٩٤٨ – ١٩٥٢»، أطروحة ماجستير، ٢٠٠٠.

(٦) ايلام، «منفذو الوصيّة» ص ٣١. [الجملة التوكيديّة مضافة].

(٧) ايلام، السابق، ص ٤٣.

(٨) انظر موريس، ١٩٤٨ وما بعدها، ص ص ٨٩ – ١٤٤.

(٩) انظر موريس «الميلاد» ص ص X X – X i

(١٠) انظر بومباجي - ساسبورتاس، السابق، ص ص ١٧ – ٢٢.

(١١) السابق ص ص ٣١ – ٣٣.

(١٢) أرشيف دولة إسرائيل / وزارة الخارجية / ١٩ – ٢٤٤٤ المجلد ١١، ص ٦.

(١٣) الأرشيف، السابق، ٣ / ٢٤٤٥.

(١٤) انظر ايلام، «منفذو الوصيّة» هامش ١٧، ص ص ٤٨ – ٤٩.

(١٥) زفي - يافيتس «عن الأيام الأولى في جامعة تل أبيب: ذكريات» ألبابيم ١١, ١٩٩٥، ص ص ١٠١ – ١٢٩.

(١٦) موريس، السابق، ص ١٣٣.

(١٧) انظر بومباجي - ساسبورتاس، السابق، ص ص ١٠٠ – ١١٩ و ١٣٨ – ١٦٣.

(١٨) الأرشيف، السابق، ١٨ / ٢٤٠٢.

(١٩) الأرشيف، السابق، ١٨ / ٢٤٠٦.

(٢٠) الأرشيف، السابق، ١٩ / ٤٢٢٢، مجلد ١١.

(٢١) لاحظ الكاتب ديفيد غروسمان الطبيعة الكابوسية للمصطلح وبنى عليه روايته «الحاضرون والغائبون»، ١٩٩٢، أما الترجمة الانجليزية للرواية فهي "Sleeping on a wire" (نوم على السياج).

(٢٢) بومباجي، السابق، ص ص ٤٤ – ٩٩.

(٢٣) انظر إلينا كورن «الأقليّة العربيّة في إسرائيل أثناء الحكم العسكري (١٩٤٨ – ١٩٦٦)»، رسالة دكتوراه، الجامعة العبرية - القدس، ١٩٩١، ص ص ٩١ – ٩٦.

(٢٤) الأرشيف، السابق، ٢ / ٢٤٤٥ (أ - ١٩٤٨ - ١١).

(٢٥) السابق ٢ / ٢٤٤٥ A (أ - ٩٤٨ - ١١).

(٢٦) معبروت هي معسكرات مؤقتة بنيت لاستيعاب الهجرة الجماعية اليهوديّة في الخمسينات، وكانت مؤقتة بالنسبة للأشكناز، وليست كذلك للشرقيين (التوكيد مضاف).

(٢٧) مقتبس في كتاب يتسحاق لاؤر «روايات دون مواطنين أصليين»، ص ١٣٢.

ملحوظات الوهدة

فيليب جاكوتيه

*(هنا ترجمة لصفحات مختارة من الكتاب الجديد للشاعر السويسريّ بالفرنسيّة ڤيليب جاكوتيه **Philippe Jaccottet**، الصادر عن منشورات « فاتا مورغانا » **Fata Morgana** بفرنسا بعنوان: « ملحوظات الوهدة » **Notes du vravin**، والوهدة كما هو معروف هي وادٍ صغير ضيّق. وكما اعتاد الشاعر في أغلب مؤلّفاته النثريّة، فهو يدوّن هنا معايناته للطبيعة ويسجّل قراءته وسوانح أفكاره وقصصص أحلامه، ويقرأ خصوصاً الوقائع اليوميّة التي يحوّلها هو إلى « وقائع » شعريّة.)*

الجبل المغمور بالجليد والذي تهبه الشمس مسحة ورديّة: نار كأنّها من رماد كالح في الأسفل وفي الأعلى هي احتراق: شعلة، بملاقاتها السماء، تصير بيضاء.

هذا شبيه بنور القمر أيضاً.

الجبل الخفيف الذي ينقلب بخفاءٍ إلى ملاك أو إلى بجع.

هذا بالذات، القنديل الذي ينبغي ألاّ ندَعه وراءنا ينطفيء. «نور سرمديّ» لاستراحة الموتى، فينا على الأقلّ.

■

قُبيل الثامنة، النور البرتقاليّ المشتعل في كبد الأفق وفي عالية السماء التي تتضوّأ والتي تأتلق فيها حدوة القمر البالغة النحافة. ليس البرد بشديد.

هذا يساعد الجسدَ في التخلّص من سطوة النعاس والفكرَ في أن يتحرّر من تجاعيده.

■

إنّ أساطين الهايكو اليابانيـيّن، أولئك الذين يقبضون على النور في أثناء مروره عبر ما يزول، والذي يمحضون الأكثر هشاشةً أعلى قيمة ممكنة ويفترضون له أكبر سلطان، أقول إنّهم ليسوا بالمتصوّفة: لا أحد يفكّر بالقول إنّهم «يحترقون» ولا إنّهم يتسلّقون الأعالي. بل يذكّرونني بأولئك الخدم في «رجال المَنْشرة» (دكّان نشر الأخشاب) لدوتيل **Dhôtel**، الذين، فيما يجْلون آنية الفضّة أو البلّور في منازل سادتهم، يرون على حين غرّة إلى الألق الصافي لجُنينة وهو ينعكس فيها.

■

نار نوقدها أسفل مرآة السماء، الباردة، كمثْل بخْرة اللهاث تلك التي تطمّننا على أنّنا ما برحنا أحياء نُرزَق.

■

شيخ متضائل الجسم، مضطرب الفكر من جرّاء المرض والأسى، لا يرسم ظلّ ابتسامةٍ إلاّ في ما ندر، مستعيداً ظلال ذكرياتٍ، وهو نفسه كمثل ظلٍّ، جالس في داره، دائراً ظهره للباب المفتوح، وللعالم، ولنور الربيع وآخِر ثلوج السنة.

إلى جانبه، رفيق عمر بأكمله، هذا الذي يصغره في السنّ، والذي ألقى به السرطان أسفل سافلين، وأعياه: مصاب في عرض الشارع، أو على قارعة طريق، ملاكم «مدوَّخ»، ملطوم على الصدغ، صدغ آخذ بالاسوداد.

البؤس الانسانيّ كلّه، عندما نلمسه بالاصبع، هو كمثْل حيوان يوحي بنفور ينبغي أنْ يتحمّله القلب، وأن يتجاوزه، ما استطاع ذلك.

■

الحرب: صفوف طويلة من الهاربين تحت الثلج: شيوخ لا طاقة لهم على السير، يجرّهم على الأرض، في أكياس بلاستيكيّة كبيرة، أقارب لهم لا يكادون أن يكونوا أقلّ هرماً منهم، لا ولا أقلّ نهكاً، نساء مرتجفات من شدّة البرد.

أُسَر مختبئة في أقبية وبلاليع. وما عاد في مآقيهم الناشفة مزيد من الدمع.

■

رجلان تائهان.

أحدهما في منزله وما عاد ليعرف أنّه فيه، بل يخلط بينه وبين منزل آخر ربّما كان عاش فيه في ماضي الأيّام، أو ربّما لم يعش فيه، وما عاد ليسير إلاّ متهمّساً بين الأشياء الموجودة، شبه غير الموجودة، وتلك التي لم تعد قائمة إلاّ في رأسه المتعبة.

الثاني لم يعد لديه سوى حلم: أنْ يعود إلى داره وأن يعثر على بيته. لكن ما إن يعثر عليه حتى يكفّ عن أن يكون بيته، بلا رجوع.

ذلك أنّه سائر في الدرب الذي يُقصي عن جميع البيوت.

■

المطر البارد كالفولاذ.

■

عاودتْ خاطري مساء أمس، فجأةً، سوناتة شوبيرت **Schubert** الأخيرة للبيانو، فطفقتُ أقول لنفسي ببساطة: «هوذا!». هوذا ما يقف باستقامة على نحو يتعذّر تفسيره، في وجه أسوأ العواصف وفي مواجهة غواية الفراغ: هوذا ما يستحقّ أنْ يُحبّ نهائياً: عمود النار الرقيق الذي يقودك، حتّى في قلب الصحراء التي تبدو بلا حدود، ولا انتهاء.

■

نتبع النهج المحاذي للتلّة، قبالة المنزل الذي لن يعود إليه أيّ من صديقينا: ثمّة أزهار سوسن صفراء في الجدول الذي يحجبه انخسافه الشديد عن الرؤية، وبضع سحْلبيّات، وشدو أولى العنادل، الأكثر احتجاباً على النظر من الماء نفسه، ومطر هيّن مفاجئ يجبرنا على أن نحثّ خطانا. جميع أشياء الحياة الغاضرة التي فقدت طعمها منذ زمن طويل. الهواء بأبوابه الألف المفتوحة.

■

بعدما زرنا صديقنا المحتضر، أرى في ما يرى النائم امرأة متّشحة بالسواد منهمكة في توزيع ملاعق فضيّة تدلّ على الاعلان عن موت طفل. ما إن تهب الملعقة الثانية حتّى يستفحل بنا القلق على الوحيد من أصدقائنا، هنا، الذي لديه صغير. فنحاول إخفاء الملعقة أو الحيلولة دون أن يأخذها أحد. كما في لعبة «الرجل الأسوَد».

■

عينا المحتضر، صفراوان، كابيتان، وربّما لم تعودا لتنظرا إلى أيّ شيء برّانيّ –، لن نعرف أيّ شيء في الداخل يمكن أنْ تتفرّساه. ذات لحظة، تستعيدان زرقتهما الرائعة، أي تستعيدان الحياة ربّما لآخِر مرّة. كمثْل سماء تعاود الانفتاح بطلبٍ من طائر. لبرهة بالغة الوجازة.

■

ما السبيل إلى قول ذلك؟

لقد لمسنا شيئاً هو من البرد بحيث أُصبنا به طيلة السنة، حتّى في عزّ الصيف.

سيكون مفرط الجمال أنْ نتحدّث بصدده عن مجْلدة. بل حتّى الكلام عن الحجارة سيُجمّل ذلك.

هو ضرب من البرد يصيب، في قلب الصيف الجميل، قلبَك نفسه.

يد هي أكثر برودة من أن تظلّ منتمية إلى هذا العالَم.

■

نور نهايات الصيف الحليبيّ، الصوفيّ، المُهدّئ.
كذلك هو مَن يعود بوفاء، في اللحظة التي لم نعد فيها لنعوّل عليه، ليقاسمنا العيد ذاته أو ليهدّئ تباريح قديمة، بلا صخبٍ ومن دون أن يستعرض صداقته، أو ليُبعد شيئاً من البرد.

■

إنّه كما لو لم نكن، طيلة شهور عديدة، قد عشنا، وكما لو لم نحسّ بشيء، لا ولم نرَ شيئاً ولم نقرأ شيئاً، أو نكاد. لم نقدر على قراءة أيّ شيء، بباعث من تلك اليد الباردة التي لُمِستْ ربّما عبثاً.

صوت مجهول، آتٍ من كوريا الجنوبية، صوت شو شونغ-كوون **Cho Chong-Kwon**، وقد ترجمه كلود موشار **Claude Mouchard**، يكاد يكون الوحيد الذي لحق بي، في «ضريح القمّة»؛ برد من علامة معاكسة:

«مرتقياً الجبل الشتائيّ أبصر
في المكان البارد الشيء الأنبل وهو يسطع
كمثْل الجليد
وسكون تساقط الثلج الحاسم
(...)
في بداءة الصبح هذه حيث يذوب كلّ ثلج البارحة، كانت الذروة
المتلفّعة بالجليد الأزليّ،
تُبجّل الضوء».

■

لمَ ينبغي الدوران على شاكلة الدراويش
إذا كان يكفي أن نسير على هذه الطرق كلمّا استطعنا إلى ذلك سبيلا
مسبوقين بعلامات الجَراد الموجزة حمراء أو زرقاء
كما كان أمراء الماضي مسبوقين بحاملي بيارقهم؟

■

كلمات مشدودة إلى الأرض بغصنها غير المرئيّ.

■

القدّيس يوحنّا الصليب: «يا أُسودُ، ويا زرافات، ويا أيائل وثّابة...»
ومع ذلك، فأحياناً لا نكون بحاجة حتّى إلى هذه الحيوانات المقدّسة ولا إلى الأساطير، حتّى تتواثب الكلمات من كثيب إلى آخر، خللَ الأحراش والوِهاد، كسهام من النور في النور، من دون أن يكبحها ثقل

فكرة واحدة، ولا ظلّ تخوّف وحيد.

برهة بلا مدّة، نهار ربّما كان خارج النهار، ليلة واحدة هي «ألطف من الفجر».

■

هذا الضرب من الابتسام الذي تكونه الأزهار هي أيضاً أحياناً، وسطَ أعشاب متجهمة.

■

وهذا الضرب من زهرة متفتّحة، منفتحة على سعتها انطلاقاً من القلب، الذي يمكن أن يكونه أيضاً طفل صغير تحت سماءٍ تمزّقنا زرقتها.

■

نعود الناجي في مشفاه، بعدما أمضى ليلة بأسرها في الغابة - إلاّ إذا كان اختُطفَ أو أُريد إيهامنا بفراره (هذا ما لن يعرفه أحد أبداً). لّما كان أحدهم يقرأ عليه، لعجزه عن أن يقوم بذلك بنفسه بباعث من ضعف بصره البالغ، رسالة من ابن أخيه الانجليزيّ ينبئها فيها بموت صديق له، فهو يطالب بتكرار المفردة **died** (مات). كما لو كان يريد التحقق مرّة وإلى الأبد من أنّ هذا الموت فعليّ - في اللحظة التي كان فيها فكره، المتزايد التهويم، في غابات أخرى وليالٍ أخرى، ينسى ذلك الشيء أو يرفض أن يقبل به.

■

أشهد في ضرب من الهناءة الطيرانَ المتسارع للأوراق المنفصلة عن أغصانها بفعل ريح شماليّة شديدة العنف تزيد من ائتلاق الأوراق التي بقيت في الأشجار. ويذكّرني هذا بشيء ذي صلة بتكهّنات العرّافة «سيبيل».

ففي النشيد السادس من «الانياذة»، يجعل ڤرجيل [بطل الملحمة] إنياس، الآتي لاستخارة العرّافة في «كوم»، يجعله يتلقى هذه الكلمات: «فقط، لا تكِلْ بأبياتك النبوئيّة لأوراق يمكن أن تتطاير في فوضى، لعبة للمُسرعة من الرياح».

هكذا تثرى رؤيتنا لأشياء هذا العالَم. فهذه الأوراق المتناثرة، «لعبة للرياح المسرعة»، لم تعد مجرّد أوراق. بل هي تحمل في طيّاتها، في نظري أنا على الأقلّ، انطلاقة الطيور ووثبتها، وما يبدو عليها من سكْر فرِح، في حركة من المغامرة والغزو أكثر منها حركة فرار، وبالأخص أكثر منها حركة سقوط. هذه المقاربة [بين الأوراق والطيور] كانت كافية لتفسير هذا «الضرب من الهناءة» الذي كنت أحسستُ به، غريزيّاً، من دون أن أوغل في البحث أبعد.

لاحقاً فحسب، ستأتي ذكرى أبيات ڤرجيل لتعبئ هذه البرهة الخريفيّة الموجزة بمعنى أكثر اكتنازاً: ففي

ما وراء العالَم المرئيّ الذي تنخرط فيه الأوراق والطيور، ستكتشف النظرة فيمَ يتهيّأ للكلمات أن تكون شبيهة بها (أي بالطيور والأوراق)، كلمات الشعر والكلمات التي كان إله ينتزعها من شفتي امرأة مصطفاة من لدنه لهداية مستخيري المستقبل. كلمات غدّاها، شأنها شأن الأوراق، نسغ يصّاعد من الظلام ثم يُهدى للريح، كلمات مندفعة، شأنها شأن الطيور، بعيداً أمام نفسها، صوب المجهول الذي كانت هي تزعم أنّها تمنحنا قياسه.

■

پييرو بيغونجياري Piero Bigongiari، في ديوان صدر بعد رحيله:
«لا مقامَ إلاّ في منعطفِ هذا
السِّحْرِ المنبلِج خارجَ الموت...»

■

الهِبة غير المنتظرة لشجرة تضيئها الشمس المنخفضة لنهاية الخريف، كمثْل شمعة تُشعَل في غرفة تزداد ظلاماً.

صفحات، كلمات متروكة نهبَ الرياح، مُذهبة هي أيضاً بنور المساء. وإنْ تكن كتبتْها يد مبقّعة [بباعث من الشيخوخة].

أزهار بنفسج عند مستوى الأرض: «لم يكن ذلك سوى هذا»، «هذا ولا شيء أكثر»؛ ضرب من الصدَقة، إنّما بلا تَعالٍ، ضرب من القربان، لكنْ بلا شعيرة ولا مأساويّة.
لم أجثُ على ركبتيّ، ذلك المساء، في إيماءة توقير، ولا في وضعيّة صلاة؛ بل ببساطة لأنزع العشب. آنئذ، عثرت على هذه البقعة من الماء الخبّازيّ اللون، من دون حتّى أن أتلقّى أريجها الذي كان في الماضي مكّنني من اجتياز سنين عديدة. كما لو أنّني، في برهة من ذلك الربيع، تعرّضت إلى تحوّلٍ: مُنِعتُ من الموت.

ينبغي تشتيت الأبخرة، ورفع الأنقاض، وذلك عن صداقة نقيّة، بل أفضل من هذا: عن حبّ. هذا ما يزال ممكناً، أحياناً. في غياب إمكان الفهم والاقتدار على ما هو أكثر.

في ضوء تشرين الثاني، ذلك الذي يُحدث أقلّ قدر من الظلال والذي نجتازه بلا تردّد، بوثبة من العَين.

■

اليد ممسكة بالدرابزون
والشمس الشتائيّة تُذهب الحيطان

الشمس الباردة تُذهب الحُجرات الموصدات

العِرفان لعُشب القبور
لإيماءت الطيبة، النادرة

وجميع الأزهار المتناثرة للغيوم
مَجامر الغيوم، الصوفيّة
المبعثرة قبل أن ينشر سدوله الليل

■

عبارة أتذكّر أنّني قلتها، في أثناء حلمٍ مغموس بالكآبة، لفتاة مجهولة سوداء الشعر: «ثمّة في كلّ لحظة، في هذا العالم، امرؤ مشغول بالبكاء، بباعث من خطأنا أحياناً.»

■

وهوذا المساء يعاود الانطباق مرّة أخرى، حانياً جناحه الورديّ المُذهب من أجل الرقاد. أشعر بأنّ من واجبي تدوين ذلك. كما كان الورّاق يدوّن حسابات التاجر نهاراً بنهار: مساء مخطوط في كتاب المساءات، لكنّه ليس ممّا يمكن مراكمته أو المفاوضة بشأنه. لا نسجّل هنا وزناً ولا قياساً ولا سِعراً: لا شيء ممّا يمكن ترقيمه. بل هو شيء كتقاطع نظرتين جليّتين، يصّاعد منهما ما يبدو فالتاً من موقوتيّتهما.

■

هكذا إذَنْ:
لا تقدّمَ، ولا أدنى خطوة إلى الأمام، بل بضع تراجعات، ولاشيء سوى مكرور الكلام.

ما من فكرة حقيقيّة. لا شيء سوى اندفاعات مزاجٍ؛ تنويعات مزاجيّة، متناقصة التماسك؛ لا شيء سوى شظايا، نتَف حياةٍ، مظاهر تفكيرٍ، شذرات منتشلَة من هزيمة أو مُفاقِمة لها. هنيهات شاردة، أيّام

مفصولة العرى، كلمات منثورة، لأننّا لمسنا باليد حجراً هو أبرد من البرد.
بعيداً عن الفجر، حقّاً.

ما لا نقدر مع ذلك على قوله، لأننّا بالإصبع لمسناه. اليد الباردة كمثْل حجر.

لفرط ما تكتب طيور السَّمامة بتسارع مهول، ولفرط ما تخطّ علاماتها عالياً في سماء الصيف، لم يعد في مقدور الأموات قراءتها. وأنا الذي ما برحتُ أراها في ضرب من الفرح، لن تختطفني هي إلى السماء.

أدنى منها، خربشات الجاهل هذه. هروب موجز وصافٍ، محاولات للتحليق، وأطوَل سقوط ممكن وسطَ الحصباء، وأطوَل تقهقر.

في وحشة الهاربين الشبيهة بالثلج الذي لن يعود أدنى أثرٍ للقلب مرئيّاً فيه أبداً. أو كمثْل ملاءة ترفض أن تحمل بعد الآن دمعةَ وجهٍ، أو حتّى دمعةَ يد.

(ما برح أحدهم، مع ذلك، يكتب على الغيوم.)

عن الفرنسيّة: ك. ج.

جاي يا غلمان ..!

النازلة التي حلّت بالزوجين، فقصمت ظهر «أبو زهرة» وأشابت رأس أم زهرة، عاصفة بحي تل العيد، مفجعة جميع سكانه، بلغت أصداؤها، بالطبع مجمل حارات صفورية أيضاً. والحق أن الصفافرة، خارج تل العيد، حُزنُهم على ما جلب الرجل وزوجته على نفسيهما، كان شديداً بالفعل. أما حكاية تبنّي الزوجين لـ«عنزة» واعتبارهما وليدها السّخل حفيداً لهما، ثم إقامة الزوجين، ومعهما أهالي تل العيد العزاء، للحفيد السَّخل، الذي لم يولد إلا في الوهم، ولم يمت إلا في الكوابيس، فقد أضافها الصفافرة إلى خارج طرائف أصحاب تل العيد، وإلى وسيع بيدرهم من النوادر والأعاجيب!.

فالناس في عديد أحياء صفورية وفي مختلف حاراتها، مقتنعون بأن التل عيديين مفقسة بِدَع، ومزرعة غرائب، كما أنهم على ثقة بأن أهل تل العيد، أساساً، يختلفون عنهم في كل شيء تقريباً! وهم يروون عن هذا الحي حكايا مثيرة، وينسبون إلى سكانه، من الأفعال والوقائع، ومن الأحاديث والنكات، ما يَعْرِض أصحاب تل العيد معارض غريبة، و يضعهم على سُبُل أنكرها السابقون من صفورية، ولا يألفها المعاصرون فيها، ومما يزعمه الصفافرة، عن حي تل العيد الذي تقطعه الطريق الموصلة إلى حارة «الزعارير»، وتعتبر منه بوابة المسجد الكبير الغربية، أن أهله يأكلون نباتات اللّوف نيئاً، وأنهم يصطادون القنافذ واليرابيع، ويفضلون لحم الأنوق على لحوم الخراف والجديان، وأن النساء والأطفال لديهم لا يخشون القارضات، ولا يخافون الزواحف، وأن الرجل في تل العيد، ليدخل يده في الشِق من شقوق الحيات، أو الجحر من جحور الأفاعي، فيستخرج بها منه الثعبان والثعبانين، بمثل السهولة واليُسر اللذين يخرج بهما سبحته من جيبه!.

أما عجائز تل العيد، فالإجماع مستوفى على أنهن ينطقن عن الغيب، وأنهن يخاطبن الأرواح والجنيّات!.

إلا أن الصفافرة يكادون يتفقون على أن أهل تل العيد صنوهم بدناً وروحاً في حبهم للملوخية، وفي أسلوبهم في فرمها، وفي ذوقهم في إعدادها وطبخها وتقديمها.. كما أن الصفافرة، خصوصاً المعمّرين منهم يُقرُّون أحياناً أن الشباب من تل العيد، أشباههم في حميتهم وبأسهم وشجاعتهم، عند التصدي للفيضانات، تجتاح هذه الناحية أو تلك من صفورية، أيام الشتاء، وأنهم أصْناءُ بقية الصفافرة في إقدامهم على اطفاء الحرائق، التي طالما هبّت في المحاصيل على البيادر إبان الصيف!.

مع ذلك فقد كان الظن الشائع أنه لولا أسْر العادة، وقيود الحِرص على الرفق بالجيرة والجيران، ولولا الماء والنار، ولولا الملوخية ـ وليس إقامة سكان تل العيد على ثرى صفورية طوال مئات السنين ـ لما ارتضت صفورية تل العيد كحيٍّ من أحيائها، ولما عايش الصفافرة أبناء تل العيد، ولا جاوروهم ولا صاهروهم، ولما شاركوهم في فرح أو ترح، ولا زاملوهم، لا في مرعى، ولا على عين ماء!.

على أن حُزن الصفافرة خارج تل العيد حين بلغهم نبأ مصيبة الزوجين، كان شديداً بالفعل، وإن كانت حكاية العنزة والتبني والعزاء، لم تنزل لهم من زور!.

■

حيرة الصفافرة، خلا أهل تل العيد بالطبع، في تفسير محنة تل العيد الجديدة، كانت واضحة، فقد عجزوا عن «تصنيف» هذه المأساة، فهي ليست شائعة لا أساس لها ولا أركان، كما أنها ليست حكاية نائية، وفدت عليهم بعد أن زيد فيها وأنقص منها. ثم هي ليست أسطورة، فأبو زهرة وأم زهرة حيان يرزقان موجودان، وما حدث لهما ملء السمع والبصر، وكثيرون منهم الذين يعرفون أن الزوج نودي «أبو زهرة» منذ أن كان صبياً، وأن زوجته أُلحقت بكنية زوجها بعد أن حُملت إليه، وأن للزوجين كانت أمنية عزيزة على قلبيهما، قضيا عقدين من حياتهما الزوجية ينتظران تحقيقها، هي: أن يمنّ، جلّت قدرته عليهما بطفلة يطلقان عليها الاسم «زهرة». هذه الأمنية مع الأيام، امتزجت بوجدان الزوجين حتى أمست همهما الأول، وهاجس وجودهما الوحيد، الذي لا يفارقهما في يقظة، ولا يتخلى عنهما في منام.

إلا أن الذي لا رادّ لأمره، ولا ثالم لقضائه لم يقدّر لهذين الزوجين أن يكونا أباً وأماً، لا لطفلة، ولا حتى لهرة!.

لكن الذي لا ينسى من فضله أحداً، ألهم بعد أذان عصر يوم ماطر، قريباً للزوجين، أن يهديهما «سخْلة» أمات الصقيع أمها العنزة بعد أن ولدتها بدقائق.

الزوجان أقبلا على الهدية، بحماس وإشفاق، وفيما كانت أم زهرة تغمر بأنفاسها الدافئة عجين جسد السخلة المقرور، وحرير قوائمها المرتجفة، اندفع أبو زهرة خارجاً يركض على حم بطنه ليجلب الحليب، وما إن أحضره، حتى أدناه بإنائه النحاسي الصغير من بضع جمرات بحجم حبات البلوط الصغيرات، لولا دثار الرماد الوثير عليها، لقفزت لِغَلَبةِ البرد خارج كانونها الطيني الصغير. وبعد أن عمَد الرجل إلى قطعة قماش نظيفة، ففتل طرفها بعناية، صانعاً منها ما يضارع حلمه ضرع العنزة.. إنقضّت أم زهرة على «الفتلة» لاهفة القلب، حرّى الأنامل، فأمسكتها برفق لا يجاريه إلا رفق الأم تمسك بقارورة دواء وليدها ابن العقدين من الانتظار، غطّست أم زهرة الفتلة في السائل الأبيض العجيب.. ورفعتها مرنّخة، وما إن ادنتها من الفم الجائع، حتى تلفقتها السخلة ماصّة حليبها الدافئ.

غلالة بشْر أظلّت الثلاثة: أبو زهرة صفق فرحاً، وأم زهرة، لولا التي في حِجْرها لطارت، والسخلة رقصت نسغ ذنبتها، دلالة رضا وإشارة حبور. أعادت أم زهرة التغطيس، والسخلة عاودت الامتصاص، حتى اكتفت وأغمضت عينيها، مُسْتسلمة لاغفاءتها الأولى خارج أمها.

الدنيا في الخارج كانت قايمة قاعدة، بمطر رعْدي يطبق على الحقول والحواكير والأسطح، والريح كانت تجوب الفضاء والحارات، مصحوبة ببرق خاطف يلتمعُ من شقوق الباب على الثلاثة، والبرد سيد الشتاء لا يرْحم! أما الداخل في الداخل، فقد كان سعادة غامرة، وسكينة مُزهرة، تبسط جناح الرحمة على الأسرة

وعلى البيت وحيطانه: الرجل وزوجته دافئان دفئاً لم يعهداه في زواجهما طوال العشرين سنة الماضية، والسخلة الغافية بينهما، لم تنعم، على مدى العشرين ربع ساعة المتقضية من عمرها، بمثل هذا الدفء، وهذا الرّي، وهذا الشّبَع!

الزوجان في فجر اليوم التالي، قبل التصبيح بالخير، وقبل التغطيس بالحليب، إتكلا على الله، قرآ الفاتحة، وأطلقا الاسم «زهرة» على السخلة، وتلك كانت باكورة حيرة الصفافرة، جميع الصفافرة، في أمر محنة الزوجين، ما عدا أهل تل العيد، بالطبع!

■

السخلة «زهرة» ملأت بيت الزوجين حركة ومرحاً وحيويّةً، وبعد بضعة أيام «الفتائل» أحْسَنت زهرة لعق الحليب من إنائه بيُسْر، ثم بدأت تقمقم القش والأعشاب الجافة، إلى أن انتهت بعد بلوغها الشهر إلى التهام كل ما طاب لها من حشائش وتبن وأعلاف. رُفع عنها الحليب في هذه المرحلة، وغدت مُنسجمة تماماً مع اسمها. فما أن يقال: زهرة تعالي، حتى تعرف أنها المقصودة بالنداء، فتهرول مسرعة بجذل، لتأكل من يد أحد الزوجين، الكلأ، أو نفايات البقول.

أخذت زهرة تتعرف على المكان، وتطوف أرجاءه، تذرع مصطبة البيت، وتتسلق كل ناتئ عليها، صعدت على قبعة العلف وعلى صرر المونة والبرغل والعدس والزعتر، اعتلت صندوق الثياب الخشبي، وعنه قفزت جامعة يديها إلى رجليها، نحو جرة الزيت، لتستقر على سدادتها الخشبية، التي لا تزيد مساحتها عن مساحة كف يد أم زهرة. خرجت إلى الساحة، جابت نواحيها، وطافت كل ركن منها، ووصلت إلى البئر واستوقفتها الطاقة في أصل خرزته، وهي الطاقة التي تعبر منها إلى البئر مياه الساحة والسطح في مواسم المطر. لكنها توقفت بعيداً عن تلك الطاقة خطوة من خطواتها، للحظة، مادة إليها، بحذر شديد، عنقها ورأسها، تتشمم زواياها، وتتفحص كنهها، ثم تراجعت عنها، ولم تدن منها قط بعد ذلك. ثم شرعت زهرة بالتعرف على البيئة المحيطة بالبيت: فرّت الطرقات والأزقة، واستعرضت البوابات والمداخل والسناسل. سكان تل العيد، الجار القريب، والمعرفة البعيدة أخذوا يألفونها، ثم اعتادوا مشاهدتها في الأصباح، ذاهبة إلى الحشائش البرية في حاكورة الشيخ سليمان المهجورة. وفي الضحايا، شاقهم انتظار عودتها سالمة. زهرة أيضاً، أدْمنت، فيما يبدو، تصفح الوجوه ورؤية الناس على الشبابيك والأبواب والطرقات سواء على طريق خروجها في الصباح، أو على درب عودتها إلى البيت، بعد أن تستوفي حظها من نديّ الكلأ. وبعد أن تتعب ويدركها العطش، وتحضرها رغبتها في القيلولة.

وحين تعبر زهرة البوابة عائدة، تسير بضع خطوات على أرض الساحة، لتقف بجانب البئر، متجنبة الدنو من الطاقة، حيث ينتظرها أبو زهرة، فارغ الصبر، بدلو الماء البارد الذي نشله لها من البئر. فتردُّ زهرة، هاجمة عليه مشوقة به، وتصدر عنه رياً، ثم تسير زهرة داخلة إلى البيت لتربض على المصطبة، بمحاذاة أم زهرة، التي لا تسعها الدنيا فرحاً بزهرة، وعودة زهرة، وشرب زهرة، وخلود زهرة في قيلولتها إلى الراحة:

ـ أبو زهرة.. بترجاك وطّي صوتك شوي.

خلي زهرة، تقيّل مليح، وتغفالها شوية.

ـ أمرك.. أمرك أم زهرة، وأمر زهرة، أمرك يا ست الستات، وأمر عيون زهرة إل مثل زهرات بابونجات

سطوح تل العيد !.

ـ مالك أبو زهرة مش عادتك ؟ !.

ـ فرحان ! أنا اليوم فرحان بزهرة وبأم زهرة. ولاَ حرام أفرح، يا أم زهرة ؟ !.

ـ عال.. عال، بس وطّي صوتك ! خلي زهرة تقيّل وتنام لها شوية.

مع الأيام طورت زهرة عادة الخروج، أحياناً، في الصباح الباكر، والزوجان بعد نائمين.

وياما توجهت أم زهرة إلى الجيران، بعد أن تستيقظ ولا تجد زهرة :

ـ آه.. شفتها. تجيبها أم العبد، كانت رايحة عالحواكير، ولا إشي، بعد شوي ميعادها تيجي، ولا إشي اتكلي ع الله، يا أم زهرة.

ـ لكن أنا قلقانه عليها يا أم العبد، طلعت اليوم قبل ما تفطر يا ضناي !

بعد أن بلغت زهرة شهرها الخامس، وابتعدت عن عهد السخولة، وأصبحت تبدو عنزة حقيقية : شعرها الأسود الطويل لامع ومُسَبْسبٌ، قرناها يجملان رأسها، وعيناها واسعتان جميلتان. ولاحظت أم زهرة على زهرة جملة تغيّرات، منها أنها تطيل الثغاء، دون سبب ظاهر، وأنها لم تعد تبهرها مياه الدلو، بل أصبحت تشرب بهدوء ودعة، وكأنها تستغرق في نظرها إلى خيال وجهها في الماء ! ومنها أيضاً أنها لجأت إلى التبكير أكثر، في خروجها من البيت.

وذهبت زهرة إلى آخر الشوط، فغادرت البيت مرة، قبل الفجر بما يقرب الساعة، ومع أذان الفجر استيقظت أم زهرة لتجد زهرة طالعة من نص الليل. خرجت المرأة ساقطة القلب زائغة العينين. باب جارتها ما زال مُغلقاً، فسارت نحو بوابة المسجد الغربية، وجدت المؤذن، وقد هبط لتوه عن آخر درجات أذان الفجر :

ـ نعم يا أم زهرة، رأيتها. لقد انضمت قبيل الفجر إلى قطيع علي مصيلح، من الأعْنُز وفحول الماعز والأسخال، المار من وسط تل العيد، إلى مراعيه في مواقع «ذيل العش».

وطمأنها الشيخ :

ـ لا شيء يمنع زهرة من العودة مع القطيع في المساء، إتكلي على الله.

كانت طيور ما بعد الفجر ظاهرة للعيان، على أغصان الأشجار وفي الفضاء، لكن أم زهرة كانت في أوبتها إلى البيت، لا تكاد ترى مواطئ أقدامها على الطريق من فداحة الانفعال.

أم العبد الآن في باحة بيتها :

ـ يا أم زهرة، صباح خير إن شاء الله، زهرة أكيد، يا بتيجي مع القطيع، يا بتيجي قبله، طولي روحك.

لم تجد أم زهرة زوجها في البيت، لقد خرج يبحث عن زهرة، طاف كروم زيتون تل العيد، وحواكيره، وعمائر عنبه ولوزه وتينه، نظر في دخاريق الصبر ومرَّ بالكثير من بساتين صفورية. دخل المغاور واستقصى حِفرَ النحّاتة، ودخل أنفاق التراب الأصفر، وهو وإن كان يبدو أوفى صبراً، في ظاهره من زوجته، إلا أن قلبه في داخله كان يُعصر كليمونة، وحين عاد إلى البيت، وجد أم زهرة تتقلى على ما هو أبلغ تحريقاً من الجمر، ووجدها أيضاً تنتظره باستفسارات انكارية، لا تريد سماع أجوبة عليها :

ـ ليش يا أبو زهرة ما صلّحت البوابة. ليش ما حطيت سُكرة ومفتاح لباب بيتنا، منشان تدفعو براسها زهرة، وتطلع هيك ؟ جنزرها كان يا صالح، اربطها، ليش ما كسرت اجرها وقعدتها يا ابن خديجة ! ؟ أنت

أبو البيت . . هيك تخلي زهرة شَنْدها على بَنْدها يا عمري يا أبو زهرة؟!
وأجهشت أم زهرة بالبكاء، كأنها أيضاً، تعتذر له على لومها إياه. دنا أبو زهرة من زوجته، شفتاه ترتجفان، والخدر ينتاب أنامل يده اليسرى. كان يتشظى، كحبة جوز تتشقق تحت ضربة المدلاك. تشبث بفلول جَأشه:
- صلي على النبي يا أم زهرة، كِنْكْ فيها جاي. سلمي أمرنا إلى الله.
أخيراً عادت زهرة، عادت بعد صلاة العصر. مرهقة، شعرها منفوش، يغطيه الغبار الملزوج بالعرق. تتخلله الأشواك والشوائب، عيناها حمراوان ذابلتان، والذباب يزفها ويلاحقها. الزوجان صعقتهما المفاجأة السارة. أبو زهرة دنا من أم زهرة وأسرَّ لها كلمات. ما إن سمعتها أم زهرة، حتى انتفضت واقفة. شكلت عن ساعديها، ومثلها فعل أبو زهرة. وأقبلا على زهرة المستسلمة، يصلحان لها شأنها، غسلا شعرها، وأزالا ما علق به، وبعد الحمام والتنظيف والتفلاية، أم زهرة سحبتها من أذنها إلى الداخل، وقدمت لها اليوم زيادة في عليقها من الشعير المرضوض والكرسنة المسمودة، قرأت على رأسها وهي تأكل «قل هو الله أحد» ورجت من أعماق روحها سيدي سعد الدين أن يُسهم في جعل العواقب سليمة.
لقد سُعد الناس في تل العيد، بمشاهدة زهرة على طريق رجوعها إلى البيت، والنسوة منهم يُوشوشن مسرورات بعودة العروس زهرة، من مشوارها مع فحول علي مصيلح!.
نام الزوجان هذه الليلة مبكرين، على قلق واضطراب، وما أن انطوى من الليل أقلّه، حتى استيقظ أبو زهرة على صوت صرخات، تطلقها أم زهرة وهي نائمة. أم زهرة في نومها الموتور كانت ممددة على ظهرها مغمضة العينين، مستسلمة لرحى حلم أسعدها أوله، كما روت. فقد رأت أن زهرة ولدت سخلاً جميلاً مثلها تماماً، لكن صوتها على الرغم من أنها كانت تبتسم، كان مشحوناً بلهفة خائفة، ولظى جمرها الترقب، وشررها القلق. أبو زهرة أدرك أن أم زهرة تحلم، وهو لم ير أبداً على شفتي زوجته سروراً مرعباً مثل هذا السرور القاتل.
الرجل مشدوهاً سأسأ بأنصاف كلمات «بسم الله الرحمن الرحيم»، وأم زهرة تحولت بسرعة البرق إلى نهاية كابوسها الرهيب: السرور فرّ عن شفتيها، جحظت عيناها، وصرخت:
- لا . . لا.
باطل. . غرق ابن زهرة!
وانتفضت مستيقظة.
- مالك يا أم زهرة، بسم الله . .
أم زهرة اندفعت خارجة إلى طاقة البئر التي غيبت، في حلمها ابن زهرة، وأخذت تصرخ:
- جاي يا غِلْمان جاي!.
أوتار الليل المشدودة نشرت جاي يا غلمان، ورددت: جاي. . جاي. أدخل أبو زهرة زوجته إلى داخل البيت، كوّمت نفسها على الأرض مبهورة الأنفاس ممتقعة اللون.
بعد جهد فهم منها أبو زهرة وأم العبد وزوج أم العبد اللذان كانا أول الفازعين، أنها رأت في منامها، أن السخل الجميل الذي ولدته زهرة على شاكلتها، وقف على أرجله بعد ولادته بلحظات، وسار صوب طاقة البئر، وأمه تُلَحّسهُ، وتجهد في منعه من الوصول إليها، لكن السخل العنيد أصرّ. . ودخل الطاقة، سقط في

البئر، غرق في مائه، ومات!

■

فيما كان الليل يسترد آخر أرديته، تقاطر في الخارج، رجال حي تل العيد، ونساؤه وعجائزه، على طريق البيت الثاكل! الشيوخ أوهنها الأسى، والشابات من النساء يمشين مثقلات بما يحملنه على رؤوسهن إلى بيت العزاء، قُبع، مغمقانات، وأكياس وطناجر، تحوي كميات متفاوتة من صنوف مختلفة: برغل، طحين، عدس، زيت زيتون، رُب خروب. أما العجائز فقد جررن أقدامهن جراً، متأبطات صُرراً، أو معلقنها في أيديهن مضمومة الصُرة منها، إما على كمشتين زبيب، أو مشكاك قطين، وإما على حفنة سمسم، أو فرمة تبغ، وحين يصل المعزّون إلى بيت الزوجين الثاكلين، ويعبرون البوابة الخارجية، ذات الخوخة المخلوعة، يتخذ الرجال مجالسهم على حُصر مُدّت على أديم باحة البيت. الكآبة تظل الوجوه والأصوات:

- إنا لله وإنا إليه راجعون، رحم الله الفقيد!.

- الله يصبرك يا أبو زهرة.

- ما أغلى من الكبير.. إلا الصغير!

أبو زهرة لا ينبس، ظهره مسنود إلى الحائط، فخذاه في جلسته متباعدتان، ساقاه ممدودتان لا تلتقيان، وقدماه العاريتان بشحوب قدمي تمثال جيري باهت. وهو لا ينظر إلى الجالسين ولا يستقبل ببصره قادماً، ولا يرسله خلف مغادر، مرسلاً من مقلتيه المقرّحتين نظرة واحدة طويلة مخضلة، تسيل كتيار مائي رقيق ينحدر ببطء باتجاه طاقة البئر التي غيبت في الحلم، «حفيده».

أما النساء، فبعد أن يدلفن إلى البيت الذي داخله، لا يطاله هواء، ولا تغادره رطوبة.. يضعن ما جلبنه جانباً، ويحطن نائحات مولولات، بأم زهرة، المسجاة جاحظة العينين، معقودة اللسان منفوشة الشعر، ساكنة الأطراف، على طُراحة، أقصر من قامتها بما يفوق الشبر، تتوسط مصطبة التراب المربوص.

وبينما كان العرق الساخن كزجاجة القنديل، يتفصّد من جبين أم زهرة، ووجنتيها وأبطن يديها ورجليها.. ارتفع نحيب النسوة الشابات، وجلجل زعيق العجائز الطاعنات، يحرضن «جدة الفقيد» على إعطاء العزاء حقه!.

- صابري؟ قومي إمعَدي يا مشحرَة.

الله يكون بعونك وعون أبو زهرة.

والله لو قتلت حالك يا أم زهرة ما حدا لامك!.

كل ذلك، وزهرة رابضة على بعد خطوات من المعزّين تجتر بهدوء ودَعَة، وترمق الجميع، بين الحين والحين، بنظرات وديعات صافيات، تخلو تماماً من أي معنى، وأظهر ما يبدو عليها أنها لا تعي مما يدور حولها قط شيئاً!.

طه محمد علي

الناصرة

قراءة في ميثولوجيا أستراليا السوداء

في أستراليا لم تبدأ المخيّلة المبدعة مع بدء الاستيطان الأوروبي، كما قد يبدو للبعض، «بل إن هذه المخيّلة تعود في الزّمن إلى ما يزيد على الأربعين ألف عام، عندما قدمت موجات بشرية من الشمال هم الأبوريجينيون السود The Aborigines (سكان أستراليا الأصليون) الذين أنشأوا لهم أدباً خاصاً هو ككل أدب بدائي شفوي يعبّر عنه بالغناء والرقص ورواية الأساطير. إلاّ أنّ هذه المخيّلة لم ترق للأوروبيين المستعمرين، فقد رأوا فيهم قوماً متوحّشين دون مستوى البشر، فبقي أدبهم وفنّهم وحتى تقنيتهم إلى وقت قصير، مخبّأة لم تستطع العنجهية الأوروبيّة المتعصّبة، في حينه، رصدها.

يعتقد الابوريجينيون أن أجدادهم موجودون فوق هذه الأرض منذ «زمن الحلم» الذي بدأ عندما كانوا أرواحاً، خليطاً من بشر وآلهة، أتوا إلى هذا الوجود ومن خلال أعمالهم ورحلاتهم خلقوا الأرض والسّماء والبحار والأنهار وكلّ ما عليها من مخلوقات. وهم لذلك يمتلكون تراثاً غنيّاً من الأساطير، فمن كل مكان ومن فوق كل بقعة أرض أسترالية تطالعنا مجموعة مثيرة منها. بعض هذه الأساطير يروي مآثر الأرواح، مقدس فوق حدود فهمنا المعاصر، وبعض هو تسجيلات لأحداث مغرقة في القدم، والبعض الآخر حكايات رمزية تستعرض أنماطاً من ثقافتهم وتعاليمهم الدينية وتقاليدهم المتوارثة منذ زمن الحلم. تحكي هذه الأساطير تصورهم لكيفية نشوء العالم، وتنقل رؤاهم للعالم الميتافيزيقي، كما أنّها تقدم تفسيرات للاختلاف الحاصل في تشكيلات المكان الجيولوجية. وتعلل ظاهرة التنوّع والاختلاف في طبائع وتصرفات الحيوان، وباختصار فإن الثقافة الابوريجينية هي ترجيع صدى لمكنونات البيئة بأرضها ونباتها وحيوانها في هذه القارة المنعزلة القديمة. لذلك فإنهم يعتقدون أنّ الأرض تمتلك ناسها الذين يحيون فوقها، وهي بدورها تمتلك الدلالة التي إن عرفوا كيف يقرأونها استطاعوا أن يتعرّفوا على حكاية تكوينهم واستدلّوا بواسطتها على الطرق المؤدية إلى السعادة في هذه الحياة. كما انّ في قصصهم هذه إعلاء للقيم النبيلة وذمّاً للرذائل. وهي بالتالي تطرح السؤال الأزلي الذي كان ولا يزال يدور في خَلَد الإنسانية حول مسألة الموت والخلق والانبعاث. تعرف هذه الأساطير بزمن الحلم The Dream time.

وزمن الحلم الأبوريجيني قصص ينطبق عليها ما ينطبق على الميثولوجيا من قواعد وتعريفات إذا ما اعتمدنا الجذر الأصلي للكلمة اليونانية mythos، والتي تعني قصصاً ذات مواضيع قديمة بدائيّة سخرت

الحقائق النفسية والغيبيّة لخدمة معتقدات ثقافية ومسلكيّة أخلاقيّة. وحكايات زمن الحلم هي ميثولوجيا عندما نعني بالميثولوجيا حالة إدراك ومعايشة وتفسير للعلاقات بين العالم المعاش والآخر المغيّب، على اعتبار أنّ هذه النماذج وهذه القدرات سابقة على خلق العالم.

و«زمن الحلم» الذي تعود إليه نشأة النظم الإجتماعية يمكن وصفه بأنّه تلك الحقبة السحيقة في القدم التي حدثت للابوريجينيين قبل بدء الزمن. في تلك الحقبة كانت القوى الغيبيّة (نماذج الأساطير) تتخلّل الفضاء اللامتناهي وتعيش أحلامها بالمطلق بكثافة وقوّة خارج حدود ما يمكن للكائن البشري أن يخبره. لقد حفلت هذه المشاهد الدرامية بكل ما يمكن للذهن البشري أن يتصوّره من علاقات فيزيائيّة ونفسية شاملة كلّ تواصلٍ أو علاقة. ويمكن مقارنة الحدث الذي تصفه الأسطورة في زمن الحلم والتحوّلات التي يمر بها الأوّلون بما نخبره في أحلامنا. فنحن في أحلامنا عادة نتخطّى حدود الزّمان والمكان، فقد يرى واحدنا نفسه يسبح في الفضاء في عالم خارج حدود المعقول، حيث يلتقي الشيء وضده، وحيث تتداخل الأشكال في مشهد غرائبي متقلّب مختلف، فقد نرى أنفسنا نمسخ إلى كائن ما، ثم نعاود الرجوع إلى ما نحن عليه، دون اعتبار لمنطقيّة الأشياء. بمعنى أننا في أحلامنا نصوغ من مكنونات النفس رموزاً على هيئة إنسان أو حيوان أو نبات. ففي زمن الحلم كان الكائن يتقلّب في أشكال مختلفة، فهو إنسان مرّة وحيوان مرّة أخرى، وشجرة أو نهر في ثالثة، إلى أن يصل به الأمر إلى حقبة خلق العالم، عندها يغور في عمق الأرض أو جلد السماء. من هنا جاء اعتقادهم أنّ تصرفات المرء بكل ما فيها من عواطف وانفعالات وتقلّبات نفسية متمثلة في تصرفات الحيوان العيانيّة.

وقد استوحى الأبوريجينيون ما حصل لهم من تحوّل عبر أجيال وأجيال من مشاهداتهم للتنوّع الحاصل في البيئة واختلاف الطبيعة في أشكالها من مكان إلى آخر. ففي عمر التكوين الأرضي القديم لم تكن وظيفة الأرض مجرّد خلق وإطعام وحماية، بل كانت أمّاً تعلّم وهادية ترشد، تهمس في إشارات طبيعية صور حكمتها السريّة لعمليّة تعاضد العقل والجسم والنفس والروح وتكافلها مع بعضها البعض في نسيج موحّد.

تختلف الميثولوجيا الابوريجينية عن الأخرى الإغريقيّة في أنّ هذه الأخيرة ترى لأبطالها (الآلهة) تأثيراً كونيّاً شاملاً مصحوباً بمسارات وتكوين الكواكب الفضائية. وقد عمّمت هذه الرؤيا حتى أمست جزءاً من اللاوعي الجمعي الكوني. في حين كانت رؤيا الأبوريجينيين الأوائل تقتصر على قطعة محدّدة من الأرض تحكي تشكيلاتها وملامحها. فهم لا يعتبرون أنّ رؤاهم الحسيّة شيء ثابت ومعمّم في الوعي الكلّي الكوني. لذا فإنّ احتفالاتهم كانت تعكس صوراً لنماذج كثيرة ومتنوّعة تختلف باختلاف المكان الذي يقام به الاحتفال ويبقى تأثيرها على مكان وأرض محددة دون أن يروا في مفهومهم الوجداني للوجود شيئاً ثابتاً وعالمياً وذا رؤيا شمولية.

ولكي يردع الابوريجنيون ما يمكن أن تمور به النفس البشرية من أذى لنفسها أو لمجتمعها، فقد اعتبرت تعاليمهم أن قوى الشر كالأنانيّة والبغض والتطرّف والجشع وجميع الصفات الهدّامة، نواقص منبوذة في المجتمع. وقد عبّروا عن ذلك بكثرة في شعائرهم واحتفالاتهم الدينية، سواء كان ذلك بالرّقص أو بالرسم والألوان. وقوانين زمن الحلم تعتمد مبدأ التناغم والتوازن بين قوى الطبيعة المتقابلة. وهذا أمر محتم وأصيل

في دنيا الوجود. هذه القوى كمثل التنافر والتجاذب، التكامل والفردانية، الانقباض والانبساط، هي صفات موجودة داخل النفس البشرية وفي علاقات الناس بين بعضها البعض. ويتفق هذا المفهوم مع كثير مما جاءت به الثقافات القديمة الأخرى، حيث أدرجت هذه المفاهيم والقيم كقوانين عالمية منظمة لدورة الحياة. وهكذا عندما تتخطى إحدى العلائق ما هو مرسوم في العالم الطبيعي أو الغيبي، فإن القوى الرئيسية لإنماء الخلق تتوقف أو تمنع عن مساندة البشر والطبيعة. فينشأ عن ذلك خلل يؤدي إلى انعدام التناسق والتكامل، فيعم الخراب.

من هذا المعتقد، حرص الابوريجينيون لأجيال وأجيال على ترسيخ الروابط العائلية في نفوس أبنائهم إلى جانب إنماء حسّ المسؤولية وتعليمهم احترام المعتقدات الغيبيّة وتقديس كبير للأرض. ووسّعوا الدائرة العائلية لتشمل كل ذوي القرابة، ثم امتدّت لتشمل الطبيعة ككل : الطوطم، الأرواح القديمة... وفي حين يلجأ المرء في مجتمعاتنا المتمدّنة إلى الخلف والتملّك والإرث والسلالة كطريقة لضمان استمراريته ومقاومة الفناء، فإنّ المجتمع الأبوريجيني تحوّل إلى ثقافة غيبيّة كليّة لتحقيق هذه الاستمراريّة، حيث أنّ كل فرد هو كلٌ متكامل، وفي نفس الوقت عضو مكمّلٌ ومستمر في المجموعة. لا يعني هذا أنّ الابوريجينيين قد تنكّروا لما في النفس البشرية من خصائص فردية كحب التملّك والحيازة والقوّة الشخصية والخلود الفردي، بل عرفوها وشرعوا لها «في زمن الحلم»، إلاّ أنّ الحسّ الكلّي بقي قلب ثقافتهم، كل فرد أولاً وأخيراً هو جزء أصيل من الجماعة، فالقريب أو النّسيب إنما هو للشخصٍ كعضو منه كساعده أو رجله... وهذا ما يفسّر غياب ضمير التملّك من كلّ اللغات الأبوريجينية، فمثلاً عند التعبير عن كلمة عمّي أو خالي يقال عم لي أو خال لي. إن حسّ الإنتماء إلى الجماعة قوي طاغ في الوجدان الأبوريجيني، حتى إنّه في فترة العزل التي تتم عند البلوغ يعتري الفرد المعزول مشاعر مدمرة من الإحساس بالنّقص، مما يؤدي به إلى المرض، وفي بعض الحالات الموت.

ومما يثير الإنتباه في حكايات زمن الحلم هذه، العلاقة المعقدة والمتلازمة ولكن غير المرئيّة القائمة بين الرّوح والجسد. وتولي شعائرهم كبير اهتمام لانفصالهما في الموت. الموت الذي هو فقدان تام للوعي والذي يتبعه انهيار لفاعلية الجسم. وتعبّر شعائرهم عن هذا الحدث في طقوس تمثّل نظرتهم للموت والبعث، يُفهم منها أنه – أي الموت – أمرٌ يجب أن نتقبّله ونختبره، لأنّه مرحلة ضرورية لاكتمال دورة الحياة. وهو أمرٌ نسعى إليه، سواء عن وعي أو عن غير وعي منّا..

لقد اهتم الرجال في إقامة أشكال متعددة من الإحتفالات تتضمّن طقوس الموت وتجربة التحوّل العميقة اللاواعية. في حين أقامت النساء احتفالاتهن في المقاطع المهمّة من حياتهن كزمن بدء الحيض وانقطاعه، والحدث الأكبر الولادة. إنّ ممارسة هذه الاحتفالات التي تعبّر عن فترات التحوّل في عمر الإنسان ما هي إلاّ رموز وعلامات من علامات الموت والانبعاث يختبرها الإنسان في كلّ مرحلة من مراحل عمره، فتزداد بذلك معرفته بأسرار الحياة، وهذا أمر تشترك فيه كل المجتمعات البدائية.

وحسب المعتقد الابوريجيني فإن كلّ قوّة وكل جسم وكلّ مخلوق على هذه الأرض يمتلك ذكاءه الخاص

وروحه ولغته المميزة، سواء كان ذا حياة أو جماد، ممكن الإدراك أو غير ممكنه. كل شيء في هذا الكون يملك، كأي إنسان، وعياً غير مرئي كمثل ما يملك شكله الخارجي. وتعاملهم مع هذا الواقع أمرٌ أساسي وحقيقة محتمة في كل الأساطير.(١)

سيتوقف هذا البحث عند ثلاث من أهم أساطير زمن الحلم. أوّلها «أسطورة الخلق» وفيها كشف عن معتقدهم الميتافيزيقي وتصوّرهم لمسألة الإنبعاث.

تقول الأسطورة إن الأرض وما عليها كان نائماً هاجعاً، إلى أن جاء زمن همست به الرّوح الكبرى «بيامي»، لآلهة الشمس «يهي»، أن تنزل من عليائها وتوقظ الطبيعة من سباتها .. بدأت «يهي» رحلتها بعيداً في الأرض، من الغرب إلى الشرق، إلى الشمال، إلى الجنوب، وفي كل مكان وطأته كانت الأرض تقفز متحفّزة، تنبثق الأعشاب والأكمات والأشجار والأزهار متطاولة نحو مصدر النّور. ظلّت «يهي» سائرة حتى اكتست الأرض كلّها بالأخضر. لقد اكتمل أوّل عمل مفرح لها، فرقدت إلهة الشمس تأخذ قسطاً من الرّاحة فوق سهول نولاربور. سرّ «بيامي» بما فعلته الشمس وناشدها أن تكمل صنيعها فتذهب بضوئها إلى المغاور والكهوف المعتمة. نهضت «يهي» وشرعت في رحلتها إلى الأمكنة المعتمة تحت سطح الأرض، لم يكن هنالك أيّة بذور لتنمو وتمسي حياة من جرّاء ملمسها، بل مجرّد ظلال كثيفة متوارية خلف الصخور. حاولت الأرواح الشريرة أن تبقي على الموات في الكهوف، إلاّ انّ الظلال أمستْ أقلّ كثافة والأشكال المعتمة أخذت بالتململ. صفقت أجنحة شفافة، إرتفعت أجسامٌ بأرجلٍ طويلة، ألوان معدنية بدأت تتراءى، وللحال رأت «يهي» نفسها محاطة بحوريات تزحف، تطير، تدب، طالعة من كلّ زاوية وتتقدم متزاحمة صوبها، ثم تبعتها خارجة إلى العالم، إلى الضوء، إلى معانقة العشب المنتظر وأوراق الشجر والأزهار. تلاشت أصوات الشر وضاع صداها عبثاً إزاء قوّة الحياة الناهضة. وفي خطوة لاحقة انطلقت «يهي» إلى الكهوف في بطون الجبال، حيث الجليد الأزلي.

خطَت «يهي» فوق التلال فارشة ظلّها فوق القمم، ناثرة أشعتها فوق الجليد، ثم تقدمت عميقاً في قلب المغاور فأرعشتها البرودة المنبعثة من الجليد المتدلّي من السقوف والحيطان، جليد يتكدّس سميكاً لا يستسلم، بحيرات مجمدة في نطاق من الثلج الكثيف المظلم... جبال الثلج أمست ماءً صافياً، وتحركت شعلة الحياة من قلب الموات. حركة تماوج طفيفة بدت على سطح الجليد ثم بدأت تتكاثر وتذهب بعيداً في العمق، كتل من الجليد أخذت تطفو نحو السطح ثم ما لبثت أن تلاشت، أذابت نفسها في فرح المياه الخارجة من الأسر، أجسام غامضة خفقت وسبحت صوب السطح. فاضت البحيرة بمائها فاندفعت من فوهة الكهف منطلقة دفّاقة إلى منحدرات الجبال، وزعت المياه على العطاش وأكملت طريقها صوب البحر، وفي انطلاقها انتحت الزواحف جانباً لتبحث لنفسها عن مآوٍ جديدة بين الأعشاب والصخور، في حين قفزت الأسماك سعيدة في قلب المياه المتدفقة.

وإذ أكملت «يهي» عملها أخذت «بيامي» من يده ونادت بصوت ذهبي ساطع: كل الأشياء التي بعثتها للحياة هي بلاد بيامي. إنها ملكه إلى الأبد ليتمتّع بها، بيامي هو الرّوح الكبرى وهو سوف يحميكم ويصغي إلى كل ما تطلبون، لقد شارفتْ مهمتي على الإنتهاء، لذا أريدكم أن تصغوا لما سوف أقول.

إنني سأرسل إليكم فصولاً من الصيف والشتاء، الصيف بدفئه لإنضاج فاكهتكم وجعلها صالحة للأكل، والشتاء للنّوم، وفيه تجوب الرياح أنحاء العالم وتأخذ بعيداً كلّ ما نبذه الصيف. كما أنّ هنالك تغييرات

أخرى سوف تحصل لكم أيتها المخلوقات الجميلة العزيزة على قلبي. أمّا الآن فقد حان لي أن أترككم وأعيش بعيداً عالياً في السماء، وعندما تموتون فإن أرواحكم سوف تأتي لتعيش معي، أما أجسادكم فسوف تبقى هنا في الأرض.

ارتفعت «يهي» عن الأرض وتدلّت ككرة من الضوء في كبد السماء ثم غاصت على مهل خلف التلال الغربية. حزنت المخلوقات جميعها وملأ الخوف قلوبها، فقد عمّ العالم الظلام مرة ثانية برحيل يهي.

مرّت ساعات طويلة وغلب المخلوقات النّعاس، فخفّف النوم من حدّة خوفها وحزنها. فجأة كانت هنالك زقزقة طيور، فقد رأى هؤلاء الذين ظلوا صحاة، إشعاعات النّور من الشرق، أمست الزقزقات أشدّ وضوحاً، طيور أخرى انضمت إلى الجوقة وكانت كلّها تحيي «يهي» التي طلعت بهية جميلة وفاضت على السهول بضوئها الصباحي الزاهي. واحدة إثر أخرى استيقظت الطيور والحيوانات جميعها، وأمسى الأمر يتكرّر يوماً إثر يوم. فهدأ قلقُهم وانفرجت كربتهم، فقد علموا أن الضّوء سيأتيهم كل يوم، سيكون هنالك دائماً شروق وغروب، وعلموا أنّ النهار للّهو والعمل، فيما الليل مخصّصٌ للراحة والنّوم. كانت روح النهر وروح البحيرة أكثر المخلوقات حزناً على غياب «يهي»، فقد حرمتا دفئها وحنانها فقامتا تجاهدان قدر المستطاع حتى لحقتا بها إلى السماء.

ابتسمت لهما«يهي» فذابتا في نقاط من الماء ونزلتا ثانية على الأرض بشكل ندى وأمطار تنعش الأزهار والنبات وتخلق حياة جديدة.

بقي هنالك عمل واحد لم يُنجز، فساعات اللّيل الشديدة الظلام كانت تسبّب الرعب لبعض المخلوقات، لذلك أرسلت «يهي» نجمة الصبح لترافقها عند قدومها كلّ يوم، ثم أحزنها أن ترى النجمة وحيدة مستوحشة فأعطتها القمر «باهلو» زوجاً يؤنسها، زفرة فرح واكتفاء ارتفعت من الأرض عندما أبحر القمر بجلاله عبر السّماء مولداً حوريات من النجوم، وصانعاً مجْداً جديداً في السماء.

لا تؤكد الأسطورة بأيّ شكل وجدت عليه الحيوانات في بدء تكوينها، فبعض التكهّنات تقول بأنها كانت على هيئة البشر، وبعضها الآخر يقول إنها كانت على أشكال أخرى غير مألوفة. إلاّ أنّ أمراً واحداً كان مؤكداً، وهو أنّ هذه الحيوانات بعد وقت من الزّمن ملّت الأشكال التي منحها إيّاها «بيامي»، فهؤلاء الذين كانوا يعيشون في المياه فضّلوا عيش البر، وأولئك الذين كانوا يدبون على الأرض رغبوا في أن يكونوا منطلقين محلّقين في الفضاء، اكتأبت المخلوقات واختفت صيحات الفرح من الأجواء، وإذ تطلعت «يهي» من عليائها عرفت أنّ حزناً ثقيلاً يخيم على الأرض، فنزلت على الأرض ووقفت في سهل «نولاربور» فأسرعت الحيوانات نحوها أفواجاً أفواجاً قادمة من كلّ مكان ومن جميع الجهات ترفع لها شكواها :

– كفى، كفى، لا أستطيع أن أسمع وأفهم ما تقولون إذا ما تكلمتم دفعة واحدة. ثم أشارت إلى «ألومبات»[٢] الذي يمتلك جسداً يهرب به إلى الأماكن الظليلة، حيث يستطيع أن يختبئ عن أعيُن الآخرين. ثم تتبعه الكانغارو الذي أراد أرجلاً قوية تمكّنه من القفز وذَنَباً ليحفظ له توازنه. وأراد الخفاش أجنحة تساعده على الطيران في الفضاء كالطيور، وطلبت السلحفاة أرجلاً تساعدها على السير، فقد أتعبها الزّحف على البطن. أما خلد الماء المسكين فلم يستطع أن يقر رأيه على شيء محدّد، وانتهى بأن طلب أجزاء متفرّقة من عدّة حيوانات. سُرّت «يهي» لغرابة أشكال الحيوانات وتنوّعها، ولكنها أدركت أنّها بتغييرها أشكالها لن تضمن لها السعادة. فالبومة التي طلبت عينين أكثر اتّساعاً وأشدّ لمعاناً، عليها أن

تختبئ في الأماكن المظلمة نهاراً وتسعى لاصطياد زادها فقط أثناء الليل، والحشرات القضيبية عليها أن تبقى لساعات دون أدنى حركة على الغصن حتى لتكاد تصبح جزءاً منه. وعلى البجعة أن تتعلم الوقوف في الماء جامدة كقصبة على رجليها الطويلتين قبل أن تتمكن من الفوز بسمكة لامبالية. لم تبال بالأمر فهي تعرف أن منحهم ما يطلبون لن يجلب لهم السّعادة، وتعلم أيضاً أنّ سعيهم الدائم في سبيل العيش سوف يشغلهم ويبعدهم عنها. هي تعرف أنّ بعض التغييرات قد تحصل لهم فجأة، أو على مهل بطريقة غامضة، فالعالم لن يخلو من المغامرات ا لغريبة ويجب أن يظلّ مليئاً بالمتغيّرات. صرفتهم وراقبتهم ينتشرون في كلّ بقاع الأرض قبل أن ترتفع ثانية إلى السماء.

بعد أن انتهى عمل آلهة الشمس تركتهم برعاية الروح الكبرى «بيامي» الذي هو عقل الحياة وذكاؤها. قام بيامي بمنح جزءٍ من قواه العقليّة للطيور والحشرات والزواحف والأسماك والحيوانات وهذا القليل الذي وهبوه هو ما يُعرف بالغريزة. ولكن بيامي لم يسعد بذلك فهو يريد لعقله كلّه أن يوضع في قالب فيه حياة. طلب بيامي من يهي أن تمنحه هيئة يظهر بها على المخلوقات التي أبدعتها. فكّرت إلهة الشمس بهيئة تليق بالرّوح الكبرى، فظهوره على هيئة أي من الحيوانات سيقلّل من شأنه ويجعله صغيراً غير محترم في نفوسها.

من سلسلة عمليات فكرية، مضافاً إليها ذرّات ميكروسكوبية من الثرى وتشكيلات من دم وغضاريف وأوتار وبشرة وتلافيف دماغ، صنع مخلوق ينتصب مستقيماً على قائمتين وله يدان صمّمتا لتمكّنه من استعمال السلاح والآلات، وفوق كل ذلك له عقل يستطيع أن يصغي لخلجات الرّوح. هذا المخلوق البشريّ، أكبر الحيوانات جميعها، قد أُعِدّ ليكون وعاءً للقوة العقلية وللرّوح الكبرى. صنع هذا المخلوق بسرية كبرى. لم تره أيّ عين، فقد استنفدت الدقائق الأخيرة لفعل الكون في صنع آخر عملية خلق عظيم. عمّ العالم الظلام والحزن على غياب الروح الكبرى، عمّت الفيضانات الأرض فلجأت الحيوانات إلى كهف عالٍ في الجبال. وكان من وقت لآخر يتقدم واحدهم إلى مدخل الكهف يستطلع ما آلت إليه حالة هذه الفيضانات، إلاّ أنّ شيئاً واضحاً لم يكن ليُرى، فقط جرف المياه تحت سماء لا شمس تشعّ عليها.

ذهبت «غوانا»[٣] الأكثر حكمة بين الزواحف تستطلع بنفسها، ولكنّها عادت مسرعةً ذاهلة، لقد رأيت شيئاً مستديراً ذا ضوء شديد اللمعان كالقمر يرقد خارج الكهف، بل هو الكانغارو، قال النسر. وصمت الغراب وانتحى في شق صخرة لا يكلّم أحداً عن مشاهداته، قالت الفأرة بشجاعة: أنا سأجلو السر، وحبت بحذر ولكنّها عندما عادت لم تستطع الكلام، كانت الحيوانات تتقدم وحدة تلو الأخرى نحو مدخل الكهف وتتطلّع إلى الشيء الغريب الذي يقف في وسط الضوء وتعود ذاهلة إلى أماكنها. دارت مناقشات كثيرة بين الحيوانات، فالجزء الصغير من عقل بيامي الذي يمتلكه كلّ منها تعرف على الجزء البسيط من العقل الكلّي الذي كان مغلفاً باللّحم خارج الكهف.

دام الليل طويلاً لا ينقشع لمدّة لم يستطع أحد تحديدها في شروق أو غروب. بدأت الحيوانات تحسّ بالجوع، فقتل النسر جرذاً وأكله. مزّقت الحيوانات الكبيرة الأخرى الصغيرة وقطّعتها قطعاً صغيرة والتهمتها. سمع بيامي تلك الجلبة فترك الجبل حزيناً كَوْن الحيوانات اكتشفت المتعة التي تتحقق لأحدهم بموت الآخرين. وعند رحيله أفاضت يهي نورها على العالم، فخرجت الحيوانات التي بقيت على قيد الحياة من الكهف وتجمعت على رأس التلة. هناك على قبّة سقف العالم ظهرت الروح الكبرى معربة للمخلوقات

عن حقيقتها. هناك وقف بيامي أمامهم على هيئة إنسان، إنسان يسيطر على كل المخلوقات، لأن له روحَ بيامي وذكاءه في جسد بشريّ.

وفيما هو يجوب في الأرض، أحسّ «إنسان»، الذي له عقل بيامي، بالوحدة. مشاعر غريبة سَرَت في جسده، رغبات غامضة اعترته. أحسّ بالحاجة إلى رفيق يشاركه جمال العالم، فأخذ يبحث عن واحد دون جدوى، قصد الكانغارو والومبات، الحيّة والعظاية، العصافير والخفافيش، السمك والحنكليس، الحشرات وديدان الأرض ولكن دون أيّ جدوى. كان يشعر بميلٍ نحو هذه المخلوقات، فجميعها كانت تحبّ بيامي ولكن ما عندها من عقله لم يكن كافياً لإرواء ظمأ روحِه. اتّجه نحو الأشجار والأزهار والأعشاب، فتنه جمالها، إلاّ أنّ تأثيرها لم يتعدّ حواسّه، فروح بيامي لم تكن موجودة فيها، أزهار نبتة الواراتا[4] المشتعلة بجمال وغزارة ألوانها، القصب بذهبيّته الفاخرة، شجرة الاوكاليبتوس بجمال قشورها الفضيّة وعبير وريقاتها، أمور أفرحت بصره وأذكت شمّه، استنشق عبيرها فتغلغلت عميقاً في أنفاسه ولكن روحه لم تعرف الإستقرار.

حلّ المساء فاضطجع لينام قرب شجيرة تُعرف باسم «ياكا». كانت الأحلام الغريبة تقلقه طوال الليل. أحسّ وكأنّ رغباته على وشك أن تتحقق. عندما استفاق كانت يهي قد غمرت السّهل بشعاعها وبدا له أنّ أشعّتها مسلّطة على قصلة زهرة نبتة الياكا، أمعن التحديق بالنبتة فأخذته الدهشة، لقد سمع لهج أنفاس عميقة، تطلّع حوله فأدهشه تجمّع حيوانات العالم كلّها هناك في السهل وقد خيّم في الجوّ شعور توقع حدوث أمرٍ ما عظيم. أعاد التحديق بالنبتة، رآها تتغيّر، عنق الزهرة بدا أقلّ طولاً وأكثر استدارة، أطراف بدأت تتكوّن. ومن عميق دهشته علم «إنسان» أنّ الشجرة كانت تتحوّل إلى مخلوقٍ ذي قائمتين على شاكلته، إلاّ أنّه كان مختلفاً، الأطراف أكثر نعومة ورخاصة. ثديان مستديران تشكّلا أمام عينيه، وغطاءً مهيباً للرأس الحسن التشكيل كان قد تكوّن. رفع «إنسان» يديه نحو المرأة فصافحتهما وخطت باعتزاز عبر القاعدة العشبية للشجرة. أمسكها «رجل» بيديه ومعاً تفحّصا العالم المنتظر... رقصت الحيوانات فرحاً، ثم ركضت مبقية على مسافة منهما، كانت سعيدة لأن وحدة «إنسان» قد انتهت، العزلة المضنية انتهت لتبدأ مسؤولياته وواجباته. أتت المرأة على مهل إلى الحياة، واتّحدت بزوجها. اصطاد هولها طعامها وبحث لها عن مأوى. أظهر لها حبّاً ولطفاً، أمور هي ثمرة الرّوح، علّمها أسماء الحيونات والطيور وطرق عيشهم، تعلّمت أن تحبّه وتعمل لأجله، أن تكون الجزء الآخر الذي لا غنى عنه لتحقيق السعادة والاكتفاء.

ابتسم بيامي وقال: «عندما أريد أن أكشف نفسي للأشياء الصغيرة التي خلقتها، سوف أكون سعيداً جداً لأظهر لهم على هيئة إنسان».

بقي بيامي على الأرض لمدّة طويلة على هيئة إنسان، أحبّ العالم (تيا)، الذي قيل أنّه كان فيما مضى قطعة من الشمس ذاتها، وفي ذات يوم وفيما المخلوقات مجتمعة حوله قال: آن الأوان أن أترككم يا أطفالي.

عندما كان العالم صغيراً كنتم بحاجة إليّ، أمّا الآن فقد اكتمل نموّكم وقد صار باستطاعتكم تدبير أموركم.

وتعتبر أسطورة «زوجات نارونداري» **Naroondarie's Wives** من أكثر الأساطير التي تنظم

العلاقات بين البشر والقوى الغيبية، فهي تتعرّض لمسألة الثواب والعقاب، وتعرض لمفهومي الخير والشر، كما أنّها تشترك والكثير من الأساطير القديمة في تسخير قوى الطبيعة لمعاقبة المذنب وإثابة الصالح. يلاحظ أيضاً مقاربة لبعض ما جاء في الأساطير الدينية (الشجرة المحرمة في أسطورة أدم وحوّاء يقابلها السمكة المحرمة في الأسطورة الأبوريجينية، المرأة التي تحمل بذور العصيان هي ذاتها في الأسطورتين، التطهّر بالماء الوضوء، العمادة، يقابله غوص المرأتين إلى قاع البحر. هذه المقاربات تثير في النفس بعض التساؤلات. تُرى أتكون الأسطورة الأبوريجينية قد تأثرت بالثقافة الأوروبية الوافدة وداخلها بعض التحريف، أم أنّها النفس الإنسانية هي ذاتها في كلّ زمان ومكان تتفاعل وتنفعل على شكل مماثل عندما تتعرّض لظروف متشابهة؟ سؤال أتركه للقارئ ليقول رأيه بعد إطلاعه على ما جاء في الأسطورة :

تقول الأسطورة إنّ نارونداري إسمٌ يُطلَق على العديد من الأبرار في كثير من قبائل السكّان الأصليّين الأستراليّين **The Aborigines** ونارونداري كان رجلاً باراً تقيّاً له حظوة عند الروح العظمى بيامي **Bayamee** ومساقاً بإرادتها نزح عن شمال أستراليا واستقر في الجنوب عند شواطئ بحيرات الكسندرينا والبرت. وعندما قاربت رسالته على نهايتها اختار تلّة شبه جرداء لتكون مسكنه الأخير على الأرض بانتظار أن تناديه الرّوح العظمى ليأخذ مكانه في السماء بين الرفاق العظام الذين سبقوه إلى هناك. وفي إحدى رحلات صيده، لفت نظره زنبقتان بريّتان طريّتا الأغصان تتمايلان بدلال مع هبوب الرّيح الجنوبية. لقد رأى نفسه مشدوداً إليهما فوقف يتأملهما ثم ما لبث أن طرق سمعه لحن غريب ينبعث منهما، كان لحناً كئيباً فيه لوعة.

علم نارونداري أن فتاتين محبوستين (مرصودتين) في نبتتي الزنبق. فأثار أنينهما شفقته. قال في نفسه لا يضيرني أن أفك أسرهما ولا يخالف عملي هذا ما هو محظور عليَّ من معاشرة النساء ... أمر الزنبقتين بفك أسرهما فبرز من قلبهما فتاتان هما آية من آيات الجمال. لقد بهر جمال تكوينهما وسحر نظرتهما الرجل فوقع أسير حبّهما وقرّر الزواج بهما فقال : ها أنا قد وهبتكما الحريّة، فهل تتزوّجان بي؟ ... وبدل أن يكمل طريقه لإتمام رحلة الصيد، قفل راجعاً بهما إلى بيته، وسألهما الجلوس، وأعطاهما شيئاً لتأكلاه. بعد انتهائهما من الطعام راح يتلو عليهما القوانين والعادات المتبعة بين القبائل، صحيح أن بعض هذه العادات متطرّفة جائرة ولكن لا مفرّ من سلوكها لأنها في النهاية تخدم المصلحة العليا. منها مثلاً أن لا يُسمح للمرأة أن تنظر إلى الرجال وهم في مرحلة البلوغ، أو تقديم أيّ شراب لهم، كما أنّه لا يقدم لهم لحم الكانغارو أو الايمو أو سمك «البوندي» و«التشيري»، وخصوصاً ذلك النّوع الفضّي المُسمى «التيكوري» وحذّرهما قائلاً : لا يُسمح لأيّ امرأة أن تأكل هذا النّوع من السمك وإلاّ كان عقابها الموت.

كانت الأيّام تمرّ وبمرورها تكتسب السيدتان خبرات جديدة، كما بدأت تختلج في نفسيهما كلّ الميول والغرائز الأنثوية. وبدا نارونداري قلقاً لهذا التطور الذي ينذر بقيام صراع بينه وبين زوجتيه. لذا لم يعد يسمح لهما بالبقاء في البيت وحدهما، بل كان يطلب منهما مرافقته في جميع رحلات الصيد التي عليه القيام بها.

حدث أنه في احدى المرات، وفيما هم يصطادون في بحيرة ألبرت، كان هو في قاربه، بينما كانت المرأتان تخوضان في الماء القليل العمق عند الشاطئ تصطادان السمك بشبكة مصنوعة من ألياف الأشجار، ولسوء حظهما علقت في الشبكة ثلاث سمكات من ذوات اللون الفضيّ الجميل من نوع «تيكوري». نحتا السمكات جانباً وغطتاها بالأعشاب والألياف ثم عادتا لإتمام عملهما. لقد كانتا ممتلئتين بفرح غامر إلى

درجة أنستهما التفكير في ما تعملان . وإذ أعيا الثلاثة التعب فقرروا العودة إلى البيت . وإذ هم يتهيأون للرحيل، نظرت المرأتان إلى البحيرة فرأتا عمود دخان يتصاعد في السماء الصافية، فاستدعتا زوجهما ورئيسهما نارونداري. علم نارونداري أن «نبوللي» (الروح العظمى) يدعوه لزيارته وراء النهر . . . فقام يلبي الدعوة. بعد أن اطمأنت الزوجتان إلى ابتعاد الرجل إلى ما وراء النهر، اتجهتا فوراً إلى كومة الأعشاب والألياف وأخذتا ما كان مخبأ تحتها من كنز ثمين. وقفتا تتأملان السمكات وتقلبانها مرات ومرات بإعجاب شديد. ثم قفلتا مسرعتين إلى البيت، وما أن وصلتا حتى بدأتا بسرعة اشعال نار من قشور شجر البلوط. وعندما تم احتراق الحطب وأصبح جمراً أحمر جميلاً، وضعتا السمكات بالقرب من النار بعد أن وضعتا طبقة من العشب لهدف حفظ المادة الدهنية الضرورية للطبخ. ثم صنعتا من قضيبين رفيعين جافين ما يشبه الملقط، وبحنكة خبير مدرب، أخذتا جمراً من النار، ووضعتاه فوق السمك. . . كانت المادة الدهنية في أثناء ذلك تذوب ويسمع لها هسيس.

سمع نارونداري هسيس الدهن وقال لنبوللي: «هلاّ سمعت ذاك الهسيس؟ كأن امرأة أو بعض نساء يطبخن السمكة المحرمة! . . . لا يجدر بي أن أقضي الليلة هنا. يجب أن أعود قبل غروب الشمس. . . أما المرأتان فقد جلستا بعد طهو السمك في أعلى التلة ليتسنى لهما استكشاف المنطقة، حتى إذا تبين لهما قدوم شخص ما، تقومان بتخبئة القسم المتبقي من السمك كيلا يكتشف أمرهما. جلستا تحت أشعة الشمس المشرقة تأكلان وتتحادثان بغبطة عارمة عن مدى تمتعهما بهذه الوجبة الشهية.

- حقاً إن الرجال دهاة، يعرفون أي الأطعمة أكثر جودة وألذ طعماً، ويضعون قوانين لحرماننا منها ليستأثروا هم بها. ولكنهما بعد حين أفاقتا إلى رشدهما وأدركتا ما يمكن أن يجلبه عملهما عليهما. لقد امتصت الأشجار والأعشاب رائحة التيكوري واكتنزتها . . . «يجب أن نترك المكان. لا يجدر بنا البقاء هنا وتعريض نفسينا لاستجواب سيدنا ومولانا. فلنهرب قبل أن يحل علينا غضبه.

- بل نبقى ونواجه غضبه. . . فخير لنا أن نبقى هنا ونعاد ثانية إلى نبتة الزنبق، من أن يحل بنا عقاب أشد وأدهى في حال قبض علينا أثناء هروبنا.

- تعالي قالت الكبرى. لا وقت لدينا للتردد، بإمكاننا الذهاب إلى أرض أخرى غريبة، وهناك نسعى لكسب عطف «موكنبولي» فنصبح زوجتيه عندها لا يستطيع أحد أن يمنع عنّا حريتنا».

هكذا وبصمت مطبق جمعتا حزمة كبيرة من القضبان وحملتاها الى ضفة البحيرة، ربطتاها إلى بعض بألياف الأشجار بحيث تكون لهما ما يشبه الزورق. حملتاه إلى الماء وجلستا فوقه وجدفتا حتى بلغتا الضفة الغربية لبحيرة البرت ونامتا في المكان الذي سميّ فيما بعد بـ"T.R.Bowman". هذا ما حدث للمرأتين خلال الليل. أما نارونداري فقد عاد متأخراً عند المساء. لقد كان على بعد مئة ياردة أو أكثر عندما صعقته رائحة دهن التيكوري. تأكد له أن هاتين الغبيتين قد أكلتا السمكة المحرمة، ناداهما فلم يسمع إلا نعيب البوم وما نعيبه إلا دليل شؤم. . . المجرمتين. . . هربتا. . . أوقد ناراً وجلس يفكر بالفعل الشنيع الذي اقترفته زوجتاه. أي عذر سينتحل ليبرر به نفسه أمام الروح العظمى لاطلاقه هاتين المرأتين من سجنهما الذي فرضه عليهما الضحية السابق «الروح الرفيقة» Spirit Native Companion. أي نوع من القصاص يجب أن يفرض عليهما؟! . . . قبل أن أقرر يجب أن أجدهما أولاً.

اضطجع نائماً. استفاق قبل شروق الشمس، أخذ سلاحه "Plonggee"(٥) المعد لضرب الخطاة الذين يتمردون على تعاليم القبيلة. وهو سلاح هيء خصيصاً ليجلد به المذنبون، وروعي عند انشائه أن

يحدث ألماً شديداً وموتاً بطيئاً، لكي يتاح للمذنب وقت للتفكير والندم على سوء فعلته. وأخذ أيضاً قذيفته «البومرينغ» التي هي قذيفة مجوفة، موزونة بدقة بحيث انها تعود مباشرة الى راميها بعد بلوغ غايتها، ورمى بجلد السنجاب حول كتفيه، وشرع في رحلته: نزولاً، نحو شاطئ البحيرة. كان في أثناء سيره يتفحص المكان باحثاً عن آثار أقدام. عندما وصل إلى البحيرة رأى هياكل أسماك التيكوري. الآن تأكد له سبب غيابهما. قصد زورقه وأبحر عبر البحيرة. طاف حول المكان بين الشجيرات النامية على ضفة النهر، فرأى بقايا النار والمكان الذي اتخذتاه ملجأ لمبيتهما تلك الليلة. ثم راح يقتفي أثرهما إلى أن قاده الأمر إلى برزخ من الأرض يقع ما بين الشمال الغربي والجنوب الشرقي في «انكاونتر باي» جنوب استراليا. وعلم أيضاً أنهما لم ترحلا إلا قبل ساعات قليلة من وصوله. لذا فكر بأخذ قسط من الراحة يعاود بعدها اكمال مهمته.

بدأ عمله باكراً فور بزوغ الشمس. بحث في كل اتجاه، ولكنه فشل في العثور على أثر لهما، وقف حائراً لا يستطيع أن يقرر أي الجهات يسلك، بعد لأي زارته روح الأمومة الكبرى، الملاك الحارس، الذي يسهر على سلامة الناس الأبرار ويبقى إلى جانبهم دائماً ليحذرهم حين يلوح صوبهم أي خطر. استجاب نارونداري للنداء واستعد للمصاعب التي سيلقاها في رحلته. كان أولها ملاقاته للرجل القاسي الفظ الطباع الذي تحوّل الى وامبات وفيما هو يتجول بين كثبان الرمال وحيداً، لمحه نارونداري عن بعد فرماه بسهمه فأصاب منه مقتلاً، طعنة في القلب مباشرة، استل السهم فتدفق الدم غزيراً فوق الرمل الأبيض. التقط نارونداري الومبات وحمله الى خيمته وربطه بوتد، وعندما همّ بالجلوس تذكر أنه نسي سهمه في المكان الذي أطلق فيه على الومبات. عاد ليحضر السهم فرأى رجلاً منبطحاً على الأرض يتنفس كمن في سبات عميق فارتأى أن يترك له سهمه. قد يكون بحاجة إلى سلاح.

سار متئداً بين الأشجار وصنع بضع سهام ياندية. وعاد مرة ثالثة الى مقره، ومن هناك وقف يتأمل الرجل الذي انبثق من دم الحيوان: ما عساه يكون!!.. إنه بحكم كونه خادماً للروح العظمى، يعرف أن هنالك أرواحاً ورجالاً أشراراً يتلبسون الأشجار والنبات، أمّا أن تحلّ الروح في دم حيوان فأمر لم يعهده من قبل!!.. من يدري.. ربما كان الأمر نذير شؤم!!... لذلك عاد يستطلع المكان عله يجد ما يدله إذا كان هذا الشخص عدوّاً أو صديقاً.. ربما كان صديقاً أرسلته الروح العظمى لمساعدته في البحث عن زوجتيه. عند وصوله الى المكان كان الشخص قد اختفى. تطلع حواليه عله يرى آثار أقدام فلم يحظ بشيء. وهكذا تأكد له أن الشخص عدو، فالصديق يترك دائماً آثار أقدام. هذه حقيقة يؤمن بها كل السكان الأصليين وقال في نفسه: يجب أن أبقى حذراً. وهكذا بقي طوال يومه مترقباً يتحاشى الظهور قدر المستطاع.

في اليوم التالي، جلس نارونداري على قمة تل من كثبان الرمال، محدقاً مرة إلى الجنوب وثانية إلى الشرق وثالثة غرباً ثم شرقاً، علّه يهتدي إلى أي إشارة تساعده على تحديد وجهة سيره، إلا أنه ما لبث أن سمع قهقهات. لم تكن القهقهات قهقهات فرح أو ابتهاج، انما كانت تحمل في طياتها معاني الهزء والاستخفاف. هب واقفاً يستطلع مصدر الصوت، فتراءى له منظر جمّد الدم في عروقه وأسرى رعشة قشعريرة في عظامه. لقد انتصبت أمامه قوس الشر المعادية لروح الخير. وبسرعة استل نارونداري سلاحه، قبض عليه بشدة، واعتدل في وقفته، متهيئاً لرشق الصورة المتقدمة. على بعد مائتي ياردة من نارونداري وقف «باريمباري» الرجل الذي كان مسجوناً في جسد حيوان الومبات. طلب منه نارونداري أن يدله على مكان الزوجتين إلا أن الرجل أجاب:

ـ كلا . . لن أخبرك . . أنت غريمي . . . لقد انتظرت طويلاً لأظفر بك . . . إلا أن وجودك الدائم بين الناس، وتنقلك المستمر في طول البلاد وعرضها جعل الأمر صعباً عليّ ومكن اتباعك من قوى الخير أن يمسكوا بي ويحبسوني في جسم حيوان الومبات إلى أن أتيت أنت وأطلقت سراحي . الآن يجب أن تموت قبل وصولك الى السماء .

ـ كل الرجال الأولياء الصالحين أعطوا حق الذهاب إلى السماء من غير أن يعانوا تجربة الموت . . وها أنت تدعوني نسيبك . . . فلماذا تخالف إرادة قوى الخير أمثال «هووك» و «بروولجي» و «بنوونجي»؟! . . . ألا يسرك أنني أطلقت سراحك في حين كان بإمكاني أن أذبحك ؟! . . . لقد أتحت لك فرصة أن تستعيد شكلك الطبيعي الذي أنت عليه الآن . . . ألست سعيداً بذلك ؟ .

تابع نارونداري مسيره وفي اعتقاده أنه قطع مسافة كبيرة . إلا أن غناء غريمه كان لا يزال يضرب سمعه، فظن أنه يتبعه . وقف وتطلع حوله فتبين له أنه لا يزال في مكانه، لم يتقدم بوصة واحدة . تطلع فرأى الرجل يرقص ويلوح بحربته متحفزاً جاهزاً كمن يستعد للإطلاق . فوقف ينتظر ما قد يكون من أمره . فجأة انطلق السهم بسرعة البرق . لقد كان من الممكن أن يصيب منه مقتلاً لولا أن نارونداري لحظه وتفاداه في الوقت المناسب، واقتصرت الإصابة على جرح في فخذه، الأمر الذي جعل غريمه يظن أنه نال منه، فراح هذا الأخير يرقص طرباً بفعلته .

أخذ نارونداري سهمه، أثبته إلى القوس، أسنده إلى كتفه، وككل المحاربين الأشداء تمتم صلاة متوجهاً بها إلى الرمح، وبكل ما أوتي من عزم وتركيز وبسرعة البرق الخاطف انطلق السهم ليدخل جسم بارمباري ويخترق قلبه، فسقط صريعاً على الأرض مضرجاً بدمه . تنفس عندها نارونداري الصعداء، ثم عاود البدء في إتمام رحلته . سار وسار طويلاً غير آبه بما يحيط به إلى أن أحس روح «رتش إر رووكيتي» الذي بدا وكأنه كان إلى جانبه طوال الوقت . وإذ نظر حوله رأى أنه لا يزال في مكانه لم يتقدم خطوة واحدة . فقال في نفسه : لا بد أني أواجه عدواً خطيراً، ولعله من تلك الفئة التي يبقى تأثيرها فاعلاً رغم مفارقة روحها للجسد وهي لذلك تمنعني من التقدم . جلس يأخذ قسطاً من الراحة قبل البدء بمحاولة ثانية للرحيل . وفي أثناء ذلك، لاحظ أن جميع الطيور والحيوانات التي تقترب من الجثة تمسي لصيقة بالمكان لا تستطيع الابتعاد عنه . فخلص إلى قرار : ان الطريقة الوحيدة للخلاص من هذا المأزق هي في حرق الجثة . نهض وجمع كومة كبيرة من الأعشاب وأغصان الأشجار ووضعها الواحدة تلو الأخرى الى أن تم له كومة تساوي ضعفي طوله . ثم أخذ الجثة ووضعها فوق كومة الحطب ثم أخذ جذعي نبتتين من نبات الزنبق البري . فأحدث ثقباً في احداها، وفي هذا الثقب وضع طرف النبتة الثانية وعالجهما طويلاً بين كفيه حتى تم له الحصول على اللهب . عند ذلك أشعل النار وأحرق جثة البارمباري، ثم بدأ رحلته للمرة الثانية .

سار وسار طويلاً، ثم توقف ليرى أين وصل فاكتشف أنه لم يزل في المكان نفسه، فقال : يجب أن أبحث جيداً، علّ هنالك شيئاً من أثره . التفت حوله فرأى دمه المتجمد لا يزال على الأرض، فأشعل ناراً أخرى، ولدى انطفائها، حرك الرماد الحار حتى ضاع كل أثر للدماء . ثم ابتدأ رحلته فكان تقدمه سريعاً لا تعيقه أية عوائق . لقد قطع سبعين إلى ثمانين ميلاً في الساعة . وما أحسّ بنفسه إلا وهو في مواجهة نهر «المورای» يجري مندفعاً نحو المحيط .

كلم الروح العظمى سائلاً إياها أن تجعل عبوره ممكناً . استجيبت صلاته والتحمت الأرض وقام جسر وصل ضفتي النهر، وعندما وصل الضفة الأخرى، رأى آثار أقدام زوجتيه، اقتفى أثرهما واهتدى إلى مكان

مبيتهما تلك الليلة، ولاحظ أن في الرماد البارد يرتسم شكل سمك التراري المبقع ـ هذا النوع من السمك محرّم تحريماً باتاً على النساء ـ اعتراه حزن شديد وأسف لفعلة زوجتيه، لقد تأكد له الآن، وبالبرهان القاطع، وقوعهما بالخطيئة المميتة، فخيمت كآبة ثقيلة على صدره. جلس إلى جانب خيمته وبكى بمرارة خطيئة زوجتيه الشابتين. لقد أحب هاتين الغريرتين حباً كبيراً. وراح يفكر كيف أنه حررهما من العبودية ومنحهما نعمة العيش كباقي البشر. وهو أيضاً من أوكلت له الروح العظمى رسالتها لتعليمها للناس وفوضته معاقبة مخالفيها. لذا فقد حق عليهما العقاب الذي يجب أن يكون أشد من الأول.

تردد في أمر معاقبتهما إلى حين، ثم ما لبث أن حزم أمره، يجب أن يكون عقابهما قاسياً فتظلا مثلاً لكل من تخول له نفسه مخالفة القوانين على مدى الأجيال. لقد صلى للروح العظمى علها تسامحهما ولكن الاجابة كانت: على كل حي أن يؤخذ بجريرة أعماله. وهكذا اعتزم أن يتتبعهما لتنفيذ العقوبة بهما. وباقتفاء اثرهما أوصله الأمر إلى ما يعرف اليوم بـ«بورت إليوت» جنوب استراليا. ووصل الى حيث حطت رحالهما قبل يومين من وصوله. تفحص الرماد فرأى أنهما طبختا أصدافاً وأسماكاً وحلزوناً بحرياً.. فبكى ثانية، وكان بكاؤه بقرب صخرة كبيرة. لقد بكى كثيراً ذلك النهار وانسابت دموعه نحو البحر. وقد ذهبت سيرته شهيرة على مدى الأجيال، وما زال حتى اليوم يشار الى المكان ويقال: هذا هو المقام الذي بكى عنده نارونداري بحرقة أسفاً على زوجتيه المغرورتين العنيدتين..، هذا المقام الذي ينبع الآن ماء عذباً منعشاً هو حصيلة دموع مرة مالحة، وعصارة قلب كسير كانت الثمن الذي دفعه نارونداري للوصول إلى أرض «النفوس الخالدة».

بعد أن أمضى نارونداري ليلة قلقة مضطربة، استفاق باكراً وابتدا رحلته مسرعاً في سيره إلى أن وصل ما يعرف اليوم بـ«فيكتور هاربر». جلس يأخذ قسطاً من الراحة مسرّحاً نظره في الأفق الغربي، فتراءتا له، فبكى مرة أخرى. بكى لأنه في رؤياه عرف ما سيؤول اليه مصيرهما، ولأنه هو الذي سيكون مسؤولاً عن تنفيذ ما سيحل بهما من ويل قبل وصولهما إلى أرض النفوس الخالدة، جزيرة الكانغارو. كان صراعاً داخلياً حاداً يدور في أعماقه، فطبيعته السمحة المحبة كانت تتمنى لهما السلامة وتأمل وصولهما الى الجزيرة حيث بإمكانهما العيش بحرية وسلام متحررتين من أي قيود أو عقاب، في حين كان الواجب يدعوه للحاق بهما ومنع تقدمهما.

أما المرأتان فكانتا قد وصلتا إلى مكان مطل على الجزيرة التي كانت في زمن حدوث القصة مرتبطة باليابسة بواسطة برزخ ضيق إلا أن عاصفة عاتية غمرت البرزخ وقطعت ما كان من اتصال.

اقترب نارونداري من المرأتين مسافة كافية لتتبع تحركاتهما. فهو لا يبعد عن مكان تواجدهما إلا مسافة أربعة أو خمسة أميال... ها هو يلحظهما واقفتين على صخرة تتأملان الجزيرة الوعد.. كان نارونداري يرقبهما وهما تنصبان الخيمة وتقيمان النار، فيما كان هو ينتظر الرسالة الثانية من الروح العظمى التي ستملي عليه ما يجب فعله لتنفيذ العقاب بالخاطئتين.

عند منتصف الليل حمل إليه الرسول «كرولتومي **Kroolthumie**» الأمر والذي يقضي بأن تترك المرأتان حتى تعبرا الطريق المؤدي إلى الجزيرة ـ الذي هو بمثابة جسر يعبره الحجاج الذين يقصدونها ـ ولدى وصولهما الى منتصف الطريق، يبدأ نارونداري بإنشاد أغنية الريح: أولاً يجب أن يغني أغنية الريح الغربية الغاضبة لتهب وتحضر مياها من بلاد غامضة خفية، وتجعلها تدور بحقد غاضب. بعدها يغني أغنية الريح الجنوبية التي تدور وتدور وتجلب مياهها من بلاد مجهولة. هذا ما سيجعلهما تتمنيان أن تعودا إلى

اليابسة. عندها يغني أغنية الريح الشمالية فتعلو المياه وتدور متلاطمة حتى تنهك قواهما. عندها، يجب أن يأمر بأن تتحولا إلى صخرتين.

استفاق ناروننداري باكراً واقترب من مكان وجود المرأتين وجلس ينتظر بدء قيامهما برحلة الموت.

قصدتا الحارس وسألتاه إذناً بالمرور فتم لهما ما أرادتا.. سرهما الأمر فأخذتا تثرثران فرحتين لاقتراب دنوّهما من الجزيرة الوعد. والأهم من كل شيء هو تحررهما من الخطيئة التي اقترفتاها. لم يدر في خلدهما أنها ليست سوى لحظات وينزل بهما عقاباً أشد من الموت جزاء غرورهما وتمردهما على ارادة الروح العظمى.

اقترب ناروننداري من الشريط الأرضي الذي يقود إلى الجزيرة. وجلس في مكان عال يمكنه من متابعة تحركاتهما. وعندما وصلتا إلى منتصف الطريق بدأ يغني أغنية الريح. انزلي من عليائك أيتها الريح المعظمة. اركضي مسرعة وامنعي هروبهما.. يا مياه الأعماق!... تعالي كثيفة عارمة.. وجاءت الريح الغربية مندفعة بغضب جارف، في حين كانت المرأتان تصارعان بجهد في وجه العاصفة. إلا أن المياه كانت تعلو وتعلو وتغمر اليابسة من حولهما. ثم غنى ناروننداري أغنية الريح الجنوبية..فهبت ريح وحملت مياهها من المجهول مرتفعة كأنها جبال صغيرة، واطبقت عليهما تتجاذبهما وتتقاذفهما كالقارورة الفارغة. حاولتا المقاومة بكل ما استطاعتا من جهد. ولما اعياهما الأمر، وفقدتا الأمل بالوصول الى مبتغاهما..، نادتا: إننا آتيتان!!.. إننا آتيتان!!.. لقد أدركتا أن الروح العظمى تعارض وصولهما الى جزيرة الكانغارو. فاستدارتا وفي نيتهما العودة الى اليابسة. إلا أن "Walkundmia" كان حاضراً للقيام بواجبه وتلبية نداء ناروننداري القاضي بانزال العقوبة بهاتين الخاطئتين. كان عنف الصراع قد أخذ منهما كل مأخذ فسقطت مقاوتهما وغرقتا، وغاصتا إلى الأعماق.. وفجأة سكنت الريح، وصفا الجو... فبكى ناروننداري بمرارة رغم ايمانه بأنه لا يعمل إلا ما يتوجب عليه تجاه الارادة العظمى. وشعر بصدق أنه أحب هاتين المرأتين بكل أخطائهما وعيوبهما. وهمس صوت له: أعط أمراً بتحويل جسد هاتين المرأتين الى صخرتين لتكونا شاهداً وتحذيراً لكل النساء كي لا يأكلن الطعام المحرم مطلقاً.

تكلم.. وكانت عباراته تردداً لما أمر به.. وانتصبت في المكان صخرتان لا تزالان حتى يومنا هذا تبدوان للناظر من بعيد كما تبدو السفن العابرة. وقد عرفتا لدى السكان الأصليين قبل حصول الاستيطان الأبيض للجزيرة باسم الصخرتين الأختين حيث كان يؤم كثير من الحجاج الأتقياء للتأمل والاعتبار بحكمة المعلم الأكبر ناروننداري. ورغم البعد الزمني ورغم التحولات الاستيطانية التي حصلت للبلاد فإنهما ما تزالان رمزاً مقدساً للبقية المتبقية من السكان الأصليين، وهما لا تزالان تحملان اللقب ذاته «الصخرتان الأختان».

بعد انقضاء الأمر، وبعينين تملأهما دموع الحسرة والأسى، وبقلب أفطره الحزن، أمر المياه بالتراجع ليتسنى له العبور الى جزيرة الكانغارو.

وعند الجانب الشرقي للجزيرة، تفيأ ظل شجرة صمغ كبيرة، واستراح حتى أذنت الشمس إلى المغيب، فاتجه غرباً وغاص في مياه البحر العميقة، ومكث هناك وقتاً طويلاً يبحث في الأعماق عن روحي زوجتيه حتى أنقذهما من القبر المائي البارد، وصعد بهما متعلقتين على جانبيه. وطار صعوداً صعوداً إلى أن وصل

بهما إلى أرض الخلود لينضم إلى جموع الأرواح الطاهرة ليتطلع من عليائه، ليبارك ويشجع ويؤازر الكمنوكالدي ليستمر في حربه على قوى الشر محافظاً على طاعة وتنفيذ ارادة الروح العظمى.(٦)

في اسطورة أخرى بعنوان «زهرة الدم» قصة الصراع حول المرأة وفيها تنتصر الطبيعة للمرأة وتحيق الموت بتيرتلا الذي يريد أن يستأثر بـ«برروميل» رغماً عن ارادتها. وملخص الأسطورة أن فتاة تفر مع شاب تحبه من رجل يفرض عليها زوجاً فيتعقبهما هذا الأخير ويقضي عليهما وعلى وليدهما. إلا أن الطبيعة تنتصر لهما وينبت في مكان مقتلهما زهر جميل أحمر وعندما يزور المعتدي المكان ينتصب في السماء رمح، وفيما هو يحدق دهشاً في هذه الأزهار تنغرس الرمح في جسده ويرفع من رجليه. وفيما هو معلق في الهواء يسمع صوتاً يقول: أيها الجبان!.. يا قاتل النساء والاطفال!!.. كيف تتجرأ وتدوس قدمك مكاناً أصبح مقدساً الى الأبد بفعل الدم الذي سفكته؟!.. دم «الريس الصغير» وأمه وأبيه، دم جرى كالنهر وأزهر كما ترى الآن. ألا تعلم أنك لا تستطيع قتل الدم بقتلك الجسد؟!!.. أنت قتلت اللحم فقط لا الدم. دمهم سيعيش إلى الأبد يصنع الجمال في هذه السهول العارية. بحيرات الملح، هذا المشهد المدهش البراق هو دموع الأرواح التي أطربتهم بورليمييل بصوتها العذب. هذه دموعهم المالحة التي ذرفوها يوم سلبت أنت دماء الحياة من أبناء قبيلتهم الغالية على قلوبهم. هنا ستبقى إلى الأبد شاهداً على ما فعلت يداك. شاهداً على الفعل الجبان الذي ارتكبت.

وإذ تلاشى الصوت انزلت الروح تيرتلا إلى الأرض تاركة الحربة مغروسة في جسمه. وعلى مرّ الأجيال تحول الرجل والرمح الى صخرة كشاهد دائم على عظمة وجبروت الأرواح. وهناك عند أقدام تيرتلا ينتشر زهر جميل أحمر هو تحفة السهول الغربية حيث بحيرات الملح التي أطلق عليها المستوطنون اسم **Sturt's Desert Pea**، ولكن القبائل القديمة كانت تعرفها باسم «زهرة الدم».(٧)

■

تناقض مجريات بعض الأحداث في هذه الأسطورة ما هو متداول في واقع حياة الشعب الابوريجيني. ومرد ذلك إلى الاختلاف الحاصل بين الحلم والواقع المعيش، إذ إن تفاعل الأمور يختلف اختلافاً كلياً بين العالمين كمثل ما هو حاصل في عالمنا حيث تفاعل القوى والطاقات داخل العوالم الفضائية خارج مجموعتنا الشمسية تختلف عمّا هي عليه الحال في عالمنا. ويأخذ الأبوريجينيون في الحسبان ان العالم الماورائي يختلف في كثير من جوانبه عن الواقع المعاش، وهم يدركون أن نماذج الأساطير تحمل في طياتها الكثير من المبالغة والتطرف الذي لا يلائم الحياة الواقعية المعاشة.

ومما هو معروف أن في حياة الأبوريجينيين العملية لا وجود لسيطرة البطل الفرد ولا لتوارث أمجاد الفروسية، فلا وجود في عالمهم لشخص رئيس أو قائد أو محارب مميز. ولا يرفع أي رجل إلى مرتبة أعلى من الآخرين فيتولى عليهم، لا روحياً ولا معنوياً ولا حتى جسدياً. كل شخص هو انسان محارب متكامل بذاته له كغيره دور أساسي في القبيلة وإلمام داخلي تام بقوانين زمن الحلم. فقد تؤدي التناقضات الموجودة في زمن الحلم الى عداء بين القبائل، ولكن أن تغزو قبيلة قبيلة أخرى وتفرض سيطرتها عليها فأمر غير موجود. فقط أثناء الاحتفالات وعند ممارسة الطقوس يستطيع الرجال أن يلبسوا زي المحارب العظيم ويمثلوا دور البطل المنتصر القوي المبجل.

مفارقة أخرى تبرز في النص وهي مسألة الزواج. ففي هذه الأسطورة نرى سيطرة مطلقة من الرجل على زوجاته وعروسه الموعودة. هذا التفوق الذكوري غير موجود في العرف الأبوريجيني، بل إن تقاليدهم تسمح بفرار الزوجة مع عشيق، وللفتاة بالهروب والزواج دون موافقة الأهل. ففي العالم المعاش يحق لبروليمبيل كل الحق أن تهجر ذابح الزوجات تيرتلا رغم إعلان خطوبتها له. وفي الحياة العملية أية علاقة زواج غير ناجحة يمكن أن تحل عكس ما تصوره لنا هذه الأسطورة.

بقي أن نعلم أن الأبوريجينيين في أول عهدهم تناقلوا حكايات «زمن الحلم» عن طريق شعائر كالرسم والغناء والرقص، وما هي في حينه إلا تخيلات كانت تتم تحت تأثير حالة من حالات اللاوعي والانجذاب. ففي مثل هذه الحالات تنشط القوة المخيلة وتطفو إلى منطقة الشعور ما يخبئه العالم من أسرار. وان الاستيطان الأبيض لهذه القارة بما حمله من ابادة وتهجير وإعادة توزيع للشعب الأصلي، أدى الى ضياع الكثير من أدبهم، وما بقي منه جمعه وأعاد كتابته مؤلفو الانثروبولوجيا البيض، إلا أن الأبوريجينيين من جهتهم لا يزالون يتوارثون هذا الأدب حيث توجد لهم أماكن تجمع فيحمله الأبناء عن الآباء والأجداد، ملقحاً بمرور الزمن بما حمله الأبيض المستعمر من قيم وأفكار، ويرى بعض الباحثين أن تدخل الحضارة الأوروبية قد دمر الوحدة الكلية واستمرارية المدلول التي يؤمن بهما الأبوريجينيون. إلا أن أمر هذا التدمير لم يعد له الأولوية المطلقة بين كتابهم الناشئين، فقد نشأ عندهم همّ أكبر هو، همّ اثبات الهوية والانتماء، أمر شغلهم عن التطلع إلى هذه الهارمونية التي حرص عليها الأجداد. ونحن إذ نقرأ أدبهم اليوم نأخذ بالحسبان أن هذه القصص والأغاني لم تترجم إلى لسان مختلف فقط، بل إلى نص ذي دلالة وسياق مختلفين أيضاً ونحن اليوم لا نستطيع أن ندعي فهم السبب الخفي أو العلاقة الروحانية وراء كل عمل أسطوري، ولكن من خلال هذه الأساطير نستطيع أن نتفهم خصوصية هذا الشعب ونتحسس ما يعتمل في وجدانه من عواطف ومشاعر متنوعة من خشية وحماسة وخوف وفرح وحزن. ومن خلال هذه الأساطير نستطيع أن نستشعر ونتعرف بشكل أكبر على الموروث الثقافي الأبوريجيني.

نجمة خليل حبيب
سدني ـ استراليا

هوامش :

(١) الآراء الاستنتاجية الواردة في هذه المقالة هي خصيلة قراءات عامة في الأساطير الأبوريجينية (عن اللغة الانكليزية). يسعفها الى جانب الرأي الشخصي، اطلاع عام على الكتب التالية:

(a) Wise Women of the Dream Time, collected by K. Langloh Parker, edited, with commentary by Johanna Lambert, Rochester, Vermont 1993.

(b) Marcie Muir, My Bush Book: (Sydney 1982).

(c) Paperbark, J. Davice & Others, (Queensland, 1990).

(d) A History of Australian Literature, Ken Goodwin, pp. 8,9 pub:

1986, Macmillan, London & others, U K.

(٢) Wombat. نوع من السناجب البيضاء المعروفة في الصحراء الاسترالية يختلف عن السنجاب الأميركي الذي يعرف بنفس الاسم بأن له ذنباً قابلاً للانقباض.

(٣) Gonna سحلية استرالية، ابوريجينية التسمية.

(4) Aboriginal Stories, A. W. Reed Reeds Book, 1995, (1994), Chastwood, NSW, pp.11 - 21.

(٥) سلاح بطول ثماني عشرة بوصة، ينتهي عند أحد الطرفين بكتلة بحجم كرة صغيرة، وينتهي طرفها الآخر بمقبض طوله حوالى قدم واحدة وسماكة بوصة.

(6) PaperBark, a Collection of Black Australian Writing, edited by Jack Davis and others UQP, 1990, Queensland, pp. 19 - 32.

(7) Wise Women of the Dream Time, collected by K. Langloh Parker, edited with commentary by Johanna Lambert, Rochester, Vermont 1993.



عن بهاء الملك
توني موريسون

١

كان آخر أطباق العطايا الموشاة بالقطيفة، المارة بين المقاعد الخشبية الطويلة في قداس الأحد، أصغرها حجما وأقلها امتلاء. كان في حجم الطبق وضآلة محتوياته ما يوحي بوفرة الإحساس بالواجب، ومحدودية التوقعات. وهي السمات التي وسمت جميع الأشياء بميسمها في الثلاثينات. أما القطع المعدنية الصغيرة المتناثرة في الطبق، حيث لا وجود لأوراق نقدية، فكانت في معظم الأحيان من أطفال حضهم الآباء على التبرع بملاليمهم القليلة من أجل العمل الخيري المطلوب لمساعدة أفريقيا. أفريقيا. يا لها من كلمة جميلة. ويا للأسف، تتمزق عذوبة الكلمة بفضل عواطف معقدة ينطوي عليها الإسم. فعلى عكس الصين التي تعاني من المجاعة آنذاك، كانت أفريقيا لنا ولهم، كانت نحن والآخر.

كانت أفريقيا ذلك الوطن المترامي الأطراف، الذي يعاني من الفاقة، والذي لم يزره أحد منّا، ولم يحرص على رؤيته، يعيش فيها أناس اعترفنا بعلاقة حرجة معهم، يحكمها الجهل المتبادل والترفع، كما اقتسمنا معهم آخرية سلبية أسطورية ومعذّبة، غذتها الكتب المدرسية، والأفلام، أفلام الأطفال، والاسم الغريب الذي يعلّم الأطفال الحب.

لم أتمكن من جمع عيّنات من أعمال روائية تقع أحداثها في أفريقيا إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. روايات بارعة في أغلب الأحيان، ومدهشة دائما، وقد أسهبت في سرد الميثولوجيا نفسها المصاحبة لأطباق القطيفة السابحة بين المقاعد الخشبية الطويلة في الكنيسة. كانت أفريقيا في عيون جويس كاري، إليزبيث هوكسلي، ورايدر هغارد، بالضبط، أفريقيا التي أوحت بها حكايات المبشرين: قارة مظلمة في أمس الحاجة إلى النور. نور المسيحية، نور الحضارة، ونور التطوّر.

أما نور العمل الخيري فكان مصدره التعاطف الإنساني البسيط. كانت أفريقيا في تلك الروايات فكرة تفيض بادعاء معرفة حميمية معقدة مصحوبة بنوع من التباعد العميق. وقد أطلق هذا المزيج من الامتلاك والتباعد العنان لخيال الروائيين، كما فعل مع المؤرخين والمستكشفين، وحرضهم على خلق نوع من الحيز الميتافيزيقي الفارغ. افريقيا مكان جاهز للاختلاق.

كانت أفريقيا الأدب ـ باستثناء بعض أعمال الكتّاب البيض في جنوب أفريقيا ـ ساحة لعب لا تنضب في عيون الأجانب والسوّاح. وسواء استلهمت الأعمال الأدبية الأفكار الغربية الشائعة عن أفريقيا الغارقة في الجهل، أو حاربت ضدها ـ فقد اوجد الأبطال الروائيون في قصص وروايات جوزف كونراد، وإيزاك داينسن، وإرنست هيمنغواي القارة الأفريقية فارغة مثلها مثل طبق التبرعات ـ وعاء ينتظر ما تيّسر من نحاس وفضة الخيال، بقدر ما يريد الخيال أن يضيف إليه.

كان بالإمكان توظيف أفريقيا، الفارغة والبكماء، لخدمة أغراض متنوّعة أدبية و/أو أيديولوجية: فهي تصلح كنموذج للمشهد الطبيعي القابل للاستغلال. يمكن أن تتجلى في أشكال مرعبة يراها الغربيون رمزا للشر، ويمكن أن تركع لتلقي الدروس الأساسية من أناس أعلى مرتبة منها.

لذلك، وفّر اختراق أفريقيا، لمن تمكن من زيارتها في الواقع أو الخيال، مناسبة تحرّكها العواطف الجياشة لتجريب الحياة في صورتها الخام، وشكلها الأولي. كانت المعرفة نتيجة لتلك التجربة ـ وقد تجلت في فلسفة تنص على فوائد امتلاكها من جانب الأوروبيين، والأهم خلقت شعورا بالمعرفة الذاتية لا يعتمد على جمع ما يكفي من المعلومات عن الثقافات الفعلية في أفريقيا.

كانت أفريقيا الأدب طيبة القلب إلى حد بعيد. لا تثقل على أحد، لا تطرح أسئلة خشنة، ولا تطالب أحدا يستخدمها للكشف عن معنى الحياة بالمنافع المتبادلة. قليل من الجغرافيا، كثير من المناخات، عادات قليلة ونوادر أصبحت قماشة يمكن أن تُرسم عليها لوحة جانبية لذات جعلتها التجربة أكثر حكمة أو حزنا أو في حالة مصالحة كاملة مع نفسها.

ورغم توفيرها فرصة للمعرفة، إلا أن أفريقيا بدت في الروايات الغربية المنشورة حتى الخمسينات، وعلى امتدادها، وكأنها قد حافظت على مجهوليتها. بدت، بالضبط، كما ذكر مارلو: «بقعة بيضاء يحلم بها الصبي» ترتسم عليها منذ سني طفولته «أنهار وبحيرات وأسماء، [ولكنها]لم تعد ذلك الفضاء البريء المسكون بلغز ممتع.. أصبحت مكانا يقطنه الظلام». فالقليل المعروف عنها أصبح ملتبسا، مثيرا للاشمئزاز، وتكتنفه التناقضات بلا أمل بالشفاء. كانت أفريقيا المتخيلة قرن الوفرة أو الخصب، الذي يستعصي على التفسير، والألغاز التي تفتقر إلى حلول، والصراعات التي لا تحتاج إلى حل وحسب، بل يصبح وجودها ضروريا، أيضا، لتمكين عملية اكتشاف الذات من التحقق على نطاق واسع.

لذلك، تردد في الأدب رجع الصدى الناجم عن اصطدام المجازات. فلكونها الموضع الأوّل لظهور الجنس البشري، كانت أفريقيا قديمة، لكن وضعها تحت الحكم الكولونيالي جعلها طفولية المظهر. وبالتالي، أصبحت نوعا من جنين قديم ينتظر الولادة، لكنه يثير حيرة جميع القابلات. في رواية تلو الأخرى، وفي قصة بعد أخرى، كانت أفريقيا بريئة ومسبّبة للفساد في الوقت نفسه. متوحشة ونقية، لا عقلانية وحكيمة. فهي المادة الخام التي يصنع الكاتب منها نموذجه لتمحيص الرغبة وتطوير الشخصية. ولكن ما لم تكنه أفريقيا أبدا أنها لم تكن موضوعا لنفسها، كما كانت أميركا بالنسبة للكتاب الأوروبيين، وإنكلترا، أو فرنسا، بالنسبة لنظرائهم الأميركيين.

وحتى عندما كانت هي الموضوع ظاهريا، جرى طمس إنسانية مواطنيها سواء بواسطة الازدراء أو الإعجاب. ينتمي مخزون التشبيهات التي تعود إليها إيزاك داينسن في ذكرياتها المرّة تلو الأخرى لوصف السكان إلى عالم الحيوان «كهل أفريقي داكن اللون حاد النظرات، وفيل عجوز داكن اللون حاد النظرات ـ كلاهما يشبه الآخر»، «مؤخرة عجوز ضئيلة الحجم.. تشبه صورة النعامة» جماعات الرجال مثل «قطعان الماشية»، «بغال مسنّة»، زخارف [شعب] المساي «قرون أيائل متشابكة». وفي لحظة يُقصد منها تسجيل لوعة الرحيل عن أفريقيا، تكتب داينسن عن امرأة ما يلي:

عندما التقينا وقفت جامدة، تسد الطريق في وجهي، ترمقني بنظرات زرافة في القطيع، تراها في الخلاء، تعيش وتشعر وتفكر بطريقة لا نعرفها. وبعد هنيهة شرعت في النحيب، انهمرت الدموع على وجهها، كما بقرة تدلك على موقع الماء في السهل.

في ظل هذا السياق المشحون بالعنصرية، كان العثور في مطلع الستينات على روايات شينوا أشيبي، وول سوينكا، وآما أتا آيدو، وشيبريان إكوينسكي، وغيرهم، أكثر من مجرد فتح للبصيرة ـ كان نوعا من التحوّل الفكري والجمالي، لكن الوصول إلى رواية كامارا لاي «نظرة الملك» المنشورة في الترجمة الإنكليزية بعنوان «بهاء الملك» كان مدعاة

للذهول. فقد حققت هذه الرواية الرائعة، المنشورة أولا في فرنسا عام ١٩٥٤، وفي الولايات المتحدة عام ١٩٧١، تجربة جديدة تماما، حيث أعادت تخييل الرحلة المعادة والمكررة إلى أفريقيا المظلمة إما لجلب النور، أو العثور عليه.

تعيد هذه الرواية، عبر مجازات طازجة ولغة رمزية، ابتكار أفريقيا الأدب، أي المكان الذي يأتيه الآخرون لعلاج مشاكلهم النفسية، أو تجاربهم العاطفية الأولى وصولا إلى مرحلة النضج. وقد هيأ ذلك الكاتب الغيني الرائع، العين الغربية للالتقاء «بنظرة» أحد الملوك الأفارقة، مستخدما مصطلحات الغازي [الغربي]، والتعبيرات نفسها المهيمنة على الخطاب السائد عن أفريقيا.

إذا أراد شخص ما الكتابة عن وضمن بيئة «تخضع لتصنيفات عنصرية»، فإن التحزب أو الأخذ والرد أشياء لا يمكن تجنبها. وقد يؤدي نكران للذات تقتضيه المادة الروائية إلى ردة فعل غاضبة ترغم كاتبا «يخضع لتصنيفات عنصرية» على المفاضلة بين عدد محدود من الاستراتيجيات: توثيق ما يعتمل بداخلها من غضب جارف بوحي من الضمير، الحرص الشديد على تجنبها، المكابدة للسيطرة عليها، أو كما يتجلى في هذا العمل، معالجة سخونتها بطريقة بارعة، أي بعث ما فيها من رداءة بواسطة فن رفيع المستوى يمتاز بقدرة كبيرة على الهدم.

وكما يحوّل الحداد قطعة حمراء ساخنة من المعدن إلى نصل معتبر، استعاض كامارا لاي عن «لغز» أفريقيا وظلامها بالدهاء الحاذق، والغموض الأدبي. بدلا من الجزم أعطى نفسه حق الأخذ والرد، حق الغموض، والظلال، والتلميح. وهي حقوق ربما أسهمت في التفسير المتداول للرواية إما كقصة رمزية بسيطة تطغى عليها مسألة العرق، أو كنوع من الصوفية المثقلة بالأحلام.

٢

في تصويره لشخصية أفريقيا، لم يستحضر كامارا لاي المفرادت التصويرية الأفريقية المعقدة، ليفتتح بها تفاعلا منطقيا مع الغرب وحسب، بل استخدم أيضا، ببراعة مهنية، الصور نفسها التي وظفها الكتّاب الغربيون أنفسهم على مدار أجيال. يفهم القارئ أن البطل، كلارنس، أوروبي أبيض وصل إلى دولة أفريقية غير معروفة الاسم كمغامر. تبدو أوصاف الفندق الصغير القذر، الذي يقطنه في قرية أفريقية، مقتطفة بالحرف تقريبا، من رواية «السيد جونسون» لجويس كاري، أما حساسية البطل المفرطة، وولعه العصابي بالروائح فتبدو كتلاعب بالأوصاف الواردة في رواية إليزيبث هوكسلي «أشجار اللهب في ثيكا»، ويعيد إصراره الأوروبي على فهم «معنى» العري إلى الذهن أعمال رايدر ريغارد أو جوزف كونراد، وكافة كتب الرحلات، تقريبا. كما يمكننا كامارا لاي، من خلال التلاعب بمصطلحات الإمبريالية، والكولونيالية، والعنصرية، من الدخول في تجربة مبتكرة، نكون فيها الفاعل، والمراقب. نكون الأحمق المجهول - والمراقب - الذي لا يكتشف جانبا جديدا في شخصيته بواسطة بلد تنتظر الخيال الأوروبي لتعبر عن نفسها، بل يكتشف أفريقيا الواعية لنفسها تنظر إلى الآخر.

لا نعرف ما الذي دفع كلارنس للقيام بتلك الرحلة. فهو ليس في مهمة، ولم يات للصيد، كما لا يزعم أن الحضارة الأوروبية قد استنزفته. ومع ذلك، فإن رغبته الملحة في اختراق أفريقيا قوية إلى حد يهدد بالغرق. جرف المد والجزر قاربه «عشرين مرّة» نحو الشاطئ، وبعيدا عنه. يتعمد كامارا لاي - وهذا ملفت للاهتمام - ألا ينفق الوقت في الكلام عن حياة كلارنس السابقة، أو عن دوافع سفره إلى أفريقيا. يستغني بثقة عن ضرورة قيام الروائي بتقديم خلفية عامة عن الشخصية، ويعتمد على التقاليد الشائعة في الحكايات حول الرجل - الأبيض - في أفريقيا، حيث يكون سبب المغامرة نفسها سؤالا شائكا، لأنه ينطوي في أغلب الأحيان على دوافع ليست بريئة بالضرورة.

في رواية «هندرسون ملك المطر» لشاؤول بيلو، يبدأ أحد الفصول على النحو التالي: «ما الذي دفعني للقيام بهذه الرحلة إلى افريقيا؟ لا توجد إجابة سريعة». ويبدأ فصل آخر: «والآن كلمات قليلة عن سبب ذهابي إلى أفريقيا». الجواب، الصريح، هو الشهوة «أريد، أريد، أريد».

تذهب شخصيات كونراد إلى أفريقيا مدفوعة بحب الاستطلاع، أو يكون ذلك قدرها. وبطريقة أو أخرى يُراد لنا الاعتقاد أن تلك الشخصيات مرغمة على القيام بالرحلة، وان السكان المحليين يجب أن يكونوا في انتظارها. وهيمنغواي، حتى عندما يجرّب القارة (فارغة إلا من الصيد والقنص والخدم) كتركة شخصية، يمكن شخصياته من طرح الأسئلة الضمنية، والإجابات العاطفية الرعناء «كانت أفريقيا هي المكان الذي عاش فيه هاري أسعد فترات حياته، لذلك جاء إلى هنا ليبدأ من جديد». «أفريقيا تنظف كبدك» يقول روبرت ويلسون لفرانسيس مكوبر «تذيب الشحم عن الروح». كلارينس، بدوره، يكرر طرح الأسئلة «لماذا أريد عبور ذلك الحيد البحري! مهما كان الثمن؟ يقول متعجبا «ألم يكن بوسعي البقاء حيث كنت؟ ولكن البقاء أين؟ في القارب؟ القوارب أماكن مؤقتة للإقامة، ربما ألقيت بنفسي من القارب، فكّر، ولكن أليس ذلك ما فعلته بالضبط؟». «هل تلك [الحياة بعد الموت] هي الحياة التي أتيت هنا للعثور عليها؟». مهما تكن الإجابة، لا نتوقع، أبدا، إجابة كامارا لاي: أفريقيا تقدّم جوابها الخاص.

الظروف المباشرة المحيطة بكلارنس هيّ خسارته في القمار، الديون الباهظة التي يدين بها لزملائه الأوروبيين، وهربه للاختباء في فندق صغير قذر بين السكان المحليين. لقد تم طرده من الفندق الكبير الذي يقيم فيه المستعمرون البيض، ويوشك الأفريقي صاحب الفندق الصغير على طرده، وهذا يدفعه إلى التفكير (بعدم الاكتراث الذي يسم المقامرين) أنه يستطيع الخروج من حالة الفاقة بالعمل «في خدمة الملك». لكنه لا يملك مهارات خاصة أو مزايا، رصيده الوحيد الناجح، دائما، الذي لا ينجح إلا في بلد من بلدان العالم الثالث، أنه أبيض - يقول لنفسه - وهذا يؤهله للعمل مستشارا للملك لم يره من قبل، في بلد لا يعرفه، بين أناس لا يفهمهم ولا يرغب في ذلك.

ولكن الخجل وفقدان عزة النفس يضعضعان إحساسه بالجدارة «فقدت الحق - حق أو رفاهية الغضب». ورغم أن حشدا من القرويين يحول بينه وبين مخاطبة الملك، إلا أن رؤيته للملك عن بعد تزيد من تصميمه. يوافق مراهقان يحبان الشيطنة، ومتسول ماكر، على حل مشكلته مع صاحب الفندق الصغير، وتخليصه من ورطة محاكمة سوريالية بفعل الدين. وبناء على توجيهاتهم يسافر إلى الجنوب، حيث يُتوقع ظهور الملك في المرّة القادمة. ويبدو في الأحداث اللاحقة أن ما بدأ كبحث عن وظيفة مدفوعة الأجر، هربا من احتقار بني جلدته البيض، ومن قضاء فترة غير عادلة في أحد السجون الأفريقية، تحوّل إلى رواية عن محاولة يائسة من جانب أحد الغربيين لإعادة اكتشاف ذاته. لكن مشروع كامارا لاي مختلف: فهو يريد فحص التصوُّرات الثقافية، وطريقة تحصيل المعرفة. فالأحداث التي يجابهها كلارنس تعيد إلى الذهن وتحاكي بطريقة ساخرة الحساسيات الأوروبية والأفريقية المتوازية. أفكار مختلفة عن المكانة، المدنية، العادات، التجارة، الذكاء، القانون، أو القانون مقابل الأخلاق - تحضر جميعها في حوار تكتنفه الظلال، في مشاهد من سوء الفهم الفاقع، وفي لقاءات صاخبة مع أفريقيا «الأسطورية».

يستخدم كامارا لاي - لدحض فكرة أن أفريقيا شهوانية وغير عقلانية - «جنون الحواس» كطريق مباشرة إلى العقلانية. فما يراه كلارنس للوهلة الأولى في راقصين «يرتجل الواحد منهم حركاته بلا أدنى اهتمام بما يفعله الآخرون»، ليؤدي ما يعتقده «رقصه للحرب» يكون في الواقع جماعة من الراقصين تؤدي رقصة شعبية على شكل نجمة حول الملك. وأكواخ القرية التي يراها في البداية متشابهة وزرائب رثة المظهر، يراها في وقت لاحق:

فخّار رائع.. الجدران.. ملساء ورنّانة كالطبلة، أو الأجراس العميقة، مطلية ومصبوغة برقّة وبهجة، تنبعث منها الرائحة الطيبة للطوب الدافئ.. النوافذ مثل كوى حُفرت في الجدران، ذات مساحة تكفي لظهور وجه، لكنها لا تمكن الغريب من إلقاء أكثر من نظرة عابرة داخل الكوخ.. الأشياء نظيفة تماما، قش السقف جديد، الأواني الفخّارية تلمع كأنها صُقلت منذ لحظة.

يصغي كلارنس للموسيقى المحلية باعتبارها «بلا معنى على الإطلاق»، «ضوضاء غريبة». لكن زملاءه في الغابة التي يجدها «ساكنة وفارغة تماما» يسمعون قرع طبول لا تعلن وصولهم وحسب، بل نوعية الواصلين، أيضا. الرائحة النفاذة المنفرة «للصوف الدافئ والزيت، رائحة القطيع» تصبح «مزيجا بارعا من عطر الزهر ورائحة عجينة خضروات، رائحة حلوة، ذكية، محيّرة، تطوّق ولا تُنفر، تمسد بلطف.. تُغوي». وقد نضيف أنها تسبب الإدمان. فما أن يصل إلى حيث يتوقع ظهور الملك حتى تتحرك مشاعره، يشعر بالدلال، ويقضي لياليه في متعة جسدية جارفة. يوّظف المؤلف الحواس، هنا، باعتبارها الطريق الذي تسلكه المعلومات وحضور البديهة.

تركز الرواية اهتمامها من حيث المبدأ على قوّة النظرة. النظر، العمى، الظلال، قصر النظر، غبش البصر، وخداع البصر، هي مجازات السرد لتمكين كلارنس والقارئ من الوصول إلى الكشف الباهر للرواية في نهاية الرحلة، عندما يستدير الملك لينظر إليه. ثمة إيحاء بالجهل وفقدان البصيرة عبر علامات أفق يتلاشى، عمارة تتغيّر، وخدر يصيب الحواس. لذلك، يحتاج الناس، والأحداث، إلى إعادة نظر مستمرة من جانبه (كلارنس) ومن جانبنا. ورغم أن رغبة كلارنس هي التلاشي، «النوم حتى يوم الخلاص» يوم يتمكن من «لفت انتباه الملك» إلا أن المعلومات متوفرة حوله وما عليه سوى جمعها. يتجنب النظر إلى الوجوه والعيون، تكلفه عادة النظر إلى تفاحة آدم المتسوّل وليس إلى عينيه غاليا. وعندما ينظر إلى العينين في نهاية الأمر «فكّر أنه رأى فيهما نظرة مخادعة، ومسحة من السخرية أيضا، وربما الخداع والسخرية معا.. ثمة مكر وغدر، ثمة ازدراء مبطن، كيف يميز الإنسان؟». وعندما تظهر النساء لا يرى سوى «مؤخرات وصدور باذخة»، حتى المرأة الأفريقية التي يعيش معها «لا تختلف عن الأخريات»:

تضع أكيسي وجهها في الكوّة البيضاوية، فيعرفها كلارنس، ولكن ما أن يرى كامل جسدها حتى يعجز عن رؤية وجهها، كل ما يراه مؤخرتها وصدرها ـ المؤخرة المرتفعة الصلبة نفسها، والنهدان المستديران مثل الكمثرى كما بقية النساء.

كلارنس في الأسر، بيد أنه يرفض فهم المفاوضات الدائرة حول سجنه، رغم أنها تدور في حضوره. يعتقد أن النقاش بعد اقتراح المتسوّل ببيعه ليشتغل في خدمة حريم النوغا، رئيس القرية، مجرد مسألة تافهة، أو كدر عابر، يرى في كل التلميحات اللاحقة حول خدمته نوعا من الهذر. ولكن عندما يصبح «لغز» عبوديته فاقعا وإدراك الأمر مسألة لا نجاة منها، يقابل الإدراك بعدم ارتياح وعجز، يطرح أسئلة مقتضبة بلا رغبة حقيقية في المعرفة. وحتى عندما تعلو مكانته في القرية ـ بعدما أصبح مفيدا ـ وتكثر التعليقات، يختبئ خلف جهله. «شعرتُ كما دجاجة يوم السوق» بسبب الخصي البدين ساميا بالوم، هكذا يشعر كلارنس بالانزعاج، ولا يدري ما يجري خلف ظهره. فضحك الأفارقة بلا معنى، لا يفهم النكات، ولا يدرك المعنى المزدوج. يعتقد أن الأحلام المليئة بالمعلومات أشياء «سخيفة»، لكن الأحداث واللقاءات التي تخفي نفسها في صورة أحلام، ومعلومات مضللة وملتبسة تصبح ذات معنى في عينيه عندما تتحوّل نظرته الغريبة. «أدرك كلارنس أنه يحلم الآن، ومع ذلك ما زال يرى حلمه حقيقة».

ما يمكن اعتباره معرفة، هنا، يتمثل في القدرة على والاستعداد للرؤية، للفهم، والتخمين. ارتباك كلارنس يربك

المحيطين به إلى حد بعيد. فرفضه لتحليل أو تأمّل الأحداث، ما عدا تلك التي تمس راحته ونجاحه في البقاء، يؤدي به إلى العبودية. وعندما تهبط عليه المعرفة في نهاية الأمر يشعر «بالزوال». إن كلارنس العاجز عن تفسير أفريقيا للأفارقة، والمحروم من مسؤولية ترجمة أفريقيا للغربيين، يتيح لنا ملاحظة نادرة المثال: أوروبي، نُزعت عنه تحيّزات العرق والثقافة، يعيش التجربة الأفريقية بلا رصيد، بلا سلطة، ولا سيطرة. ولأنه الشخص الهامشي، الفائض عن الحاجة، المُهمل، الذي لا يُنطق اسمه حتى يتم «استملاكه»، الشخص الذي بلا تاريخ ولا تمثيل، الذي يُباع ويُستغل لمصلحة عائلة متنفذة، أو تاجر داهية، أو أحد الأنظمة المحلية. لأنه كل هذه الأشياء، نلاحظ أن الثقافة الأفريقية تكون موضوعا لنفسها، وتصدر تأويلها الخاص.

٣

يجد كلارنس، في الواقع، «الحياة التي توجد بعد الموت»، لكنه لا يجدها قبل إعادة تثقيفه، كما فعل كامارا لاي نفسه في باريس. وُلد كامارا لاي في اليوم الأوّل من عام ١٩٢٨ لعائلة مالنكية عريقة في غينيا، تعلّم في مدرسة قرآنية (كتّاب)، وفي مدرسة حكومية، ثم في كلية تقنية في كوناكري. بعد حصوله على منحة دراسية في سن التاسعة عشرة، سافر إلى فرنسا في عام ١٩٤٧ لدراسة هندسة السيارات. وقد أصبحت ذكريات العزلة، والفقر، والأعمال الوضيعة، في باريس مصدر كتابه الأوّل «جحيم سوداء» عام ١٩٥٣، وهي سيرة ذاتية نالت المديح والجوائز في فرنسا. لكن اعجابه العميق بالفن والثقافة الفرنسيين لم يكن على حساب اعجابه القوي بفنه وثقافته الخاصة.

دخل كامارا لاي السياسة في الفترة ما بعد الكولونيالية في غينيا، في حمى العلاقة المثقلة بالصراع بين فرنسا وأفريقيا الغربية الفرانكوفونية. وقد دخلها بقناعة أن «على الكاتب تكريس كتابته للثورة». كانت لذلك المزيج من الفن والسياسة، الحرية والمسؤولية، نتائج خطيرة ومؤذية: وضعه سيكوتوري في السجن، وعاش المنفى في السينغال تحت حماية ليبولد سنغور. كانت حياته محفوفة بالمخاطر، ورغم غواية المناصب التعليمية والثقافية والحكومية التي تعرض على الكتّاب، رغم قساوة المنفى، ونوبات المرض المهلكة، حاضر كامارا لاي، وكتب المسرحيات، واشتغل بالصحافة. في عام ١٩٦٦، بعد صدور «نظرة الملك» باثني عشر عاما، نشر «دراموس» (المترجمة بعنوان حلم أفريقيا»، وظهرت روايته «حارس العالم» في عام ١٩٧٨، ورغم المشاريع الكثيرة سقط كامارا لاي فريسة للمرض، ومات في عام ١٩٨٢ في الثانية والخمسين من العمر.

قال كامارا لاي عن «جحيم سوداء» - قصة طفولته في منطقة ريفية، ودراسته في العاصمة الغينية وفي باريس - «هي أنا». «دراموس» تكمل مشروع «ماذا أكون» وتظل لصيقة بحياة الكاتب. يعود الراوي في هذه الرواية إلى غينيا حيث يجد «نظاما يتسم بالفوضى والدكتاتورية والعنف». وهي كلمات أثارت غضب سيكوتوري. لم يكتب كامارا بعدها بذلك القدر من الوضوح السياسي، لكن رواية «حارس العالم» التي تعالج حياة أوّل ملوك مملكة مالي يمكن أن تقرأ كتعليق على السياسة المعاصرة في أفريقيا.

لم يخرج كامارا لاي من أخدود السيرة الذاتية الذي وضع نفسه فيه إلا مرّة واحدة، في «نظرة الملك» روايته الحقيقية الوحيدة. ولكي ندرك قوّة موهبته كروائي، ونُقدّر تفرّد مشروعه، علينا الانتباه إلى المصائد الثقافية المقحمة على الخطاب النقدي حول أفريقيا. فنتف التحيزات التي ترهب كلارنس لصيقة بمعظم الثناء الذي نالته الرواية. تفضل اللغة النقدية المطبقة على رواية كامارا لاي في شرحها للرواية الكلام عن «الحكمة العفوية» بدلا من الكلام عن استراتيجية الرواية، عن الروح كشيء مختلف عن العالم المرئي المفهوم. تتكلم عن «رموز خافتة ورسائل مشفّرة» بدلا

من الكلام عن التعقيدات المعاصرة، تتكلم عن نزعة إنسانية طبيعية شاملة، باعتبارها «هدية للقارئ الأبيض» بدلا من الكلام عن مهارة الصنعة. واهتمام أقل يجري تركيزه على الحوار المثقل بالمعاني، حساسيته، التي تكاد تكون مبطنة، وتيرته، بنيته المسيطر عليها بمهارة، بدلا من ذلك يتم التركيز على كيفية قبض الكاتب على وتحويله ومعالجته لبنى بعض القيم المركزية الأوروبية، وعلى معالجته البارعة لمفهوم الحقوق الفردية، وسطوة المال، والاهتمام العصابي المذهل بالجسد العاري.

بين المجازات الأدبية الكثيرة عن أفريقيا، ثلاثة منها تثير السخط - أفريقيا باعتبارها غابة - غير قابلة للاختراق، فوضوية ومهددة. وأفريقيا الشهوانية ولكن ليس بعقلانيتها الخاصة، وجوهر، أو «قلب» أفريقيا، عملية اكتشافه بصفة نهائية وأخيرة كشئ يستعصي على الفهم، مالم يخضع للنفوذ والتعليم الأوروبيين. تجعل «بهاء الملك» هذه التقديرات ملموسة بطريقة توحي للقارئ (بدلا من القول الصريح) بضرورة إعادة تقييم ما يملكه من «معارف».

من الأشياء المشوقة ملاحظة براعة كامارا لاي في معالجة هذه التركيبة الذهنية. أفريقيا غير القابلة للاختراق. كلارنس يخاف من الغابة، يراها كجدار، تبدو كجدار قصر بلا مداخل، لا يمكن التجوّل فيها، كأنها متاهة من الحجرات، التي يجب عليه الهرب منها. ولأن ثقته بزملائه محدودة، يدخل الغابة مذعورا. وهو لا يثق بما يراه أكثر من أي شئ آخر. ورغم أن زملاءه يدخلون الغابة بلا قلق، إلا أنه يعاني من خوف بلا حدود. يلاحظ أن الغابات «مكرسة لصناعة النبيذ» وأن المكان «محروث ومزروع» وأن القاطنين يحيونه «بود» ورغم ذلك لا يفهم سوى استحالة الدخول، سوى «عداوة متبادلة» ومتاهة مدوخة من القنوات، والدروب غير المرئية المحاصرة بالأشواك. نظام المكان ووضوحه في حالة تناقض مع تصوّر الغابة المهددة في دماغه. «أين المسالك؟» ينادي. «هناك» يجيب المتسوّل، «إذا لم ترها فلا تلومن إلا عينيك».

أفريقيا الشهوانية. في تحوّل كلارنس إلى فحل مذعن لفحولته تعليق غير مباشر على النعيم الحسي الذي وجده الغربيون مصدر تهديد. فهو يعيد تمثيل الذعر الكامل الذي تصوّره الغربيون «يصبح كأحد المواطنين الأصليين»، «قذر ومتخم بضعف» يعرّض ذكورته للخطر. لكن متعة كلارنس الواضحة بسبب ومع الرضوخ الأنثوي للمعاشرة الجنسية المتواصلة لا تعكس أفريقيا الجنس بقدر ما تفضح رغبته العمياء في الاستفادة (وإن يكن بقرف) من فرصة متاحة. الزيارات الليلية لنساء الحريم (اللاتي يعتقد كلارنس، رغم شواهد مختلفة، أنهن امرأة واحدة) يقوم بترتيبها رجل عجوز عاجز جنسيا لزيادة الذرية، وليس تحقيقا لمتعة كلارنس. وهذا الخداع يمكن تحقيقه لأن سرعة البديهة لدى الأفارقة تمكنهم من فهم البلادة الفكرية لهذا الفرنسي، وميله لخداع الذات، فهو يرى الأطفال الخلاسيين في مساكن الحريم، ويحتار من أين جاء هؤلاء.

أفريقيا المظلمة. رغم أن الرواية إعادة نظر في رحلة الرجل الأبيض إلى الظلام، إلا أنني لا أرى الرواية كما يراها بعض القرّاء، كعملية انتقال من فساد البالغين الأوروبيين إلى النقاء الطفولي لأفريقيا، ولا تبدو معاناة كلارنس في نظري صعود الشخص العادي من الخطيئة وكراهية الذات، وهي مقومات ضرورية، وصولا إلى الطهارة في نهاية الأمر. أعتقد أن رحلة كلارنس رحلة من الظلمة المجازية لعدم النضج والانحطاط. فهاتان الحالتان المزريتان تسبقان دخوله إلى السرد، ويجري تصعيدهما دراميا عبر غباء المراهقين، الذي يعالج به شؤونه، والمهانة التي يكابدها على يد زملائه الأوروبيين. أفريقيا كامارا لاي مشبعة بالضوء، الضوء الأخضر المترقرق للغابة، اللون الأحمر القاني بلون الدم الذي يصبغ البيوت والتربة، «اللمعان اللازوردي.. المذهل» للسماء، وحتى موازين بائعات السمك تلمع «كأنها ضوء قمر

يغيب».

قد يشجع شباب الملك، وعري كلارنس، على قراءة الرواية كذروة لرغبة داخلية طفولية حارقة، وكتحقيق لحب غير محدود بلا كثير من الجهد. لكن إصرار كلارنس على العري في النهاية ليس طفوليا وليس مثيرا للشهوة. ولا يمكن أن نراه «وقاحة بلا خجل». فهو صارخ، مطلق، كالحقيقة. «نتيجة عُريك» تقول له نظرة الملك «أنت تقبل وتُحب، وتستحق الوقوع في دائرة النظرة الملكية، فقد وصلت إلى وضع تكون فيه الحقيقة والمعرفة ممكنة، لأن «الخواء المُفزع» - في داخلك - ينفتح ليستقبل [الملك]».

هذا الانفتاح، تداعي الدرع الثقافية، وتبخّر الأنا، بداية المعرفة، وبالطبع، خلاص كلارنس ومصدر غبطته. ولكن، في العمق، في قلب قلب أفريقيا، ثمة ما هو أكثر من النظرة المقوية للملك. هناك في جذرها ثمة قوة التوازن - بهاء التعبير الفاتن: «ألم تعرف أنني كنت في انتظارك».

عن «نيويورك ريفيو أوف بوكس»

حفريات المعرفة القاتلة
«فجر فلسطين: اغتيال الدكتور البرت جلوك وعلم الآثار في البلاد المقدسة»
تأليف إدوارد فوكس، لندن ٢٠٠١
Palestinian Twilight: The Murder of Albert Glock and the Archeology of the Holy Land, Harper Collins, London, 2001

تبدأ الرواية في يوم عاصف من شتاء ١٩٩٢، العام الخامس من الانتفاضة الأولى في مدخل بلدة بيرزيت. يقترب ملثم من البرت جلوك أستاذ علم الأثريات في جامعة بيرزيت ويطلق النار من مسدسه المصوب إلى عنق الضحية فيرديه قتيلا. عشر سنوات مضت دون أن نعرف هوية القاتل أو دافع الاغتيال.

وبعد عقد من هذه الجريمة تظهر هذه الدراسة/ الرواية في معالجة جريئة لأبعاد الاغتيال والظروف المحيطة بها. والكتاب أكثر بكثير من تحقيق صحفي – فهو رواية بوليسية مغلفة بجدل لاهوتي حول التنقيبات الأثرية التوراتية، ومعلقة على رؤية نقدية لآثار الانتفاضة الفلسطينية على هوية المشاركين فيها. لا شك أن قراءة هذا الكتاب تحتاج إلى الكثير من الروية والصبر، ففي كل فصل فيه تحد وإثارة للقارئ العربي، ونهاية مفاجئة للجميع.

بطل قصتنا هو عالم آثار كهل بدأ حياته الحافلة كقس بروتستانتي في المحيط الأصولي والمتعصب في أصقاع الولايات الوسطى لأمريكا الشمالية. وفي خلال ثلاثة عقود دخل في تجربة فكرية وروحية حملته إلى عالم الشك اللاهوتي وباتجاه تبني رؤية مادية وجذرية في علم الآثار، انتهاء بالتزام متردد لقضية فلسطين.

بدأ جلوك حياته الأكاديمية في تبني الاتجاه السائد في الأركيولوجيا التوراتية. وهي مدرسة برزت في أواسط القرن التاسع عشر وكان هدفها الرئيسي تطويع منهج علم الآثار لاكتشاف بقايا المواقع التوراتية في مدن وقرى فلسطين الحديثة. وكان الخصوم الرئيسيون لهذه المدرسة المذهب الفيلولوجي في دراسة الساميات – أي تحليل التواصل الحديث مع عالم الكتاب المقدس من خلال المعالجة النصوصية للغات العبرية والآرامية والعربية، ومن ناحية أخرى ضد التيار الأيقوني للبقايا الأثرية الذي بدأته الملكة هيلانة البيزنطية في القرن الثالث من خلال بحثها عن بقايا الصليب، والذي يجد تشخيصه اليوم في

الممارسات الأيقونية للكنيسة الأرثوذكسية والكاثوليكية، وقد عبرت الأركيولوجيا التوراتية عن أسلوب عملها وأهدافها من خلال التنقيبات المسحية التي بدأتها في القرن ١٩ تحت رعاية «صندوق استكشاف فلسطين» ومجلته الشهيرة Palestine Exploration Fund Quarterly انتهاء بأعمال الباحث الأثري الأمريكي ف.و. البرايت. ومن المفارقة أن البرت جلوك الذي أصبح مديرا لمؤسسة البرايت في القدس في الستينات تحول في سنوات حياته الأخيرة إلى خصم شرس وعنيد للاتجاه «العلمي» في الأركيولوجيا التوراتية، والذي اعتبره إسقاطا أيديولوجيا لتحيز يخفي وراءه إنكارا للتاريخ الفلسطيني السابق (كنعاني/يبوسي) واللاحق (إسلامي/عثماني) للحقب الإسرائيلية العبرية. إلا أن شخصية جلوك كانت متهورة في كل ما يتبناه، إن كان في فلسفته الدينية أو في دراساته الأكاديمية. نراه في مذكراته يكتب عن رؤية مستقبله الفكري وكأنه يتنبأ بمصيره المحتوم.

«إن عملية التنقيبات الحفرية» ــ يقول عام ١٩٩٢ قبل أشهر من اغتياله ــ «شبيهة بتشريح جثة الميت، حيث يحاول المشرح أن يقرر طبيعة الوفاة وتأثير المرض على مصير الجسد. فلو افترضنا مؤقتا أنه لا يوجد هنالك اعتراض على إجراء التشريح أو ببساطة أن التشريح لم يحصل، وأن الثقافة السائدة في المجتمع لم تسمح بإنتاج طبيب متخصص في علم التشريح... إن حقيقة الموت، خصوصا عندما يكون هذا الموت نتيجة اعتداء عنيف، تصبح رواية غير محققة، وربما تتحول إلى أسطورة.» (فوكس)

وعندما شعر جلوك بان دينه تخلى عنه، وأن العالم الأكاديمي الذي نشأ في أحضانه قد نبذه، اعتكف على نفسه ووجد ضالته المنشودة في الأثريات الفلسطينية. ففي البداية حاول تمشيا مع التراث النابع من عقيدته اللوثرية أن يعزز القاعدة المادية لهذه العقيدة من خلال الحفريات التوراتية التقليدية. إلا أنه سرعان ما دخل في جدل عنيف مع زملائه في مدرسة البرايت الذين أصيبوا ــ في اعتقاده ــ بـ«العمى التوراتي» وأغفلوا أهمية المرحلة السابقة للوجود العبري في فلسطين. وقد تزامن هذا النقد مع انتقاله للتدريس في جامعة بيرزيت حيث رأس معهد الآثار فيها وأدخل منهج الأثريات الإثنو-اركيولوجية، وهي مدرسة حديثة تجمع بين رؤية الإثنوغرافيا الإجتماعية من جهة، والتنقيبات الأثرية من ناحية أخرى. ومن طبيعة هذا النهج الجديد نسبيا أنه يركز على الحفريات في الحقب التاريخية الحديثة: العثمانية، والانتدابية وما يليها. ويسميها المؤلف - فوكس- بدون مبالغة «حفريات القمامة»، لأن أسلوب عملها يشمل البحث والتنقيب في بقايا المساكن المهجورة في مخيمات اللاجئين والقرى المدمرة عن نمط الحياة السائد لقاطنيها قبل أن يتم إجلاؤهم عنها.

وقد قاد جلوك طلابه للتنقيب في موقعين أضفيا على عمله تسييسا لعلم الآثار. الموقع الأول كان في مخيم عقبة جبر في أريحا والذي هجره لاجئوه للمرة الثانية بعد القصف الجوي الذي تعرض له في حرب ١٩٦٧. والموقع الثاني كان في الحفريات التي أنجزها قرب قرية تعنك في منطقة جنين والتي توجت سمعته الأكاديمية في ميدان الأثنواركيولوجيا. وقد حاول جلوك في كلا الموقعين إعادة صياغة التاريخ الاجتماعي لفلسطين من خلال انفصام فكري وروحي عن جذوره الفكرية السابقة. ومن المحزن أن هذا الانبعاث الفكري الجديد في حياة جلوك والذي قربه عاطفيا وأيديولوجيا من محيطه الفلسطيني قد وضعه في نفس الوقت في حالة صراع وتوتر مع زملائه وطلابه في جامعة بيرزيت.

فكما هو الحال مع الأثريين الإسرائيليين الذين استخدموا الأركيولوجيا التوراتية كمدخل لتعزيز الرواية اليهودية القومية وذلك من خلال البحث الدائم عن ربط النص التوراتي مع جغرافيا فلسطين الحديثة، كذلك الحال مع الأكاديمي الفلسطيني الذي انصب اهتمامه الأثري -

في الغالب – على إيجاد أصوب الطرق في مقارعة الخطاب الصهيوني. وذلك إما من خلال التركيز على التنقيبات الحفرية الإسلامية في فلسطين، أو من خلال البحث عن «الأصول الأولى» للتراث الأثري لليبوسيين والكنعانيين والفلشت في منطقة الساحل الجنوبي للبلاد. أما جلوك فقد أعلن العصيان على التيارين «القوميين» معتبرا نفسه عالما منزها، وميز بوضوح بين تعاطفه السياسي وانتمائه الفكري العلمي، مما أثار عليه غضب الجانبين.

وفي جامعة بيرزيت – حيث قضى صاحبنا العقدين الأخيرين من حياته – أصبحت شخصية جلوك أحجية. فقد كان مثاليا يصبو إلى الكمال في أسلوب عمله، أو على الأقل هكذا كان يرى نفسه. نتيجة لذلك فقد تصدى أمام ترقية وتوظيف أعضاء جدد في معهد الآثار ممن لم يتوافقوا مع معاييره هذه. واكتسب سمعة الإنعزال والترفع بعد أن وقف ضد تطور دراسة الأثريات الأموية والفاطمية في فلسطين لصالح الحقبة العثمانية. (تدعي إفادة المخابرات الإسرائيلية على لسان أحد النشطاء «قتلناه لأنه تبنى موقفا معاديا للإسلام» – إلا أن هذه الإفادة كما سنرى مشكوك فيها).

ومما عقد حياته فوق ذلك كله أنه – وهو قسيس أمريكي متزوج وفي منتصف الستينات من عمره – وقع في غرام طالبة شابة من طالبات معهد الآثار. ونعلم اليوم من مذكراته التي حصل عليها فوكس أن هذه الشابة كانت «تدرك وتتقبل طبيعة» عواطفه المتدفقة ولكنها لم تبادله إياها. ولكن واقع الحال أن علاقة غرامية كهذه في جامعة صغيرة تقع في بلدة أصغر لا بد أن تثير النميمة القاتلة. هل نستطيع القول أن هذه العلاقة قد حسمت مصير صاحبنا؟ في هذه المرحلة ينزلق مؤلف الكتاب إلى مستوى الروايات العاطفية السقيمة:

«كان استاذنا يشكو باستمرار في مذكراته من صعوبة الاتصال العاطفي مع مايا (وهو الاسم المستعار لطالبته)، ومن سلوكها الهوائي والغاضب، ومن جدلهما وخلافاتهما المستمرة. أصبح كالصبي المراهق في التعبير عن رغباته المحرمة تجاهها: يفصح عنها فقط من خلال عذابه وإحباطاته. فهذا النوع من الحب معذب بطبيعته لأنه مبني على الجري وراء السراب: الحب من جهة واحدة.

وقد شعرت مايا بهذا الإشكال منذ البداية، عرفت بوجدانها كيف يراها بعينيه، وشعرت بالجفاء تجاهه. إلا انها وقفت في نفس الوقت مع أستاذها في كفاحهما المشترك من أجل علم الآثار. وكانت حاجة كل منهما للآخر اقوى من العذاب الكامن في علاقتهما العاطفية. وعندما حاولت مايا في النهاية أن تبتعد عنه، حول طاقته الغرامية المقموعة إلى العمل على ارتقائها الأكاديمي والمهني. وعندما فشل في الحصول على حبها – ارتقى بحبه نحو إنجاحها لأنه رأى في تقدمها المهني انتصارا لقضية فلسطين». (فوكس)

إن هذا الإسقاط البلاغي للشبقية المكبوتة من أجل رفعة القضية الوطنية يكاد أن يؤدي بالكاتب إلى الابتذال في معالجة موضوعه. ولحسن الحظ ان المؤلف سرعان ما يتجاوز هذه المرحلة المحصورة في فصول الكتاب باتجاه المنعطف المأساوي في حياة بطلها. ذلك أن ملاحقة المؤلف للجريمة ومنفذيها تقود القارئ إلى رحلة ظلامية في روح وعقل الضحية. الخلفية الفكرية الأولى هي البدايات اللاهوتية الصارمة لجلوك في أرياف أمريكا الوسطى حيث تلقى تدريبه الديني على خطى والده القسيس اللوثري وجده. ثم انطلق إلى دراسة الأركيولوجيا التوراتية لتعزيز هذا الإيمان اللاهوتي. ولكنه سرعان ما تمرد على أصولية كنيسته والتحق بالتيار اللاهوتي المحدث والمعادي للنصوصية التوراتية، مما همشه داخل الكنيسة وعزله عن محيطه الفكري والاجتماعي.

تشكل صياغة فوكس للرحلة الطويلة التي تربط بين خلفية جلوك اللاهوتية المتمردة واكتشاف ذاته في جبال فلسطين الوعرة علاقة الجغرافية بالفكر – أجمل فصول هذا الكتاب وهو يعالج هذه العلاقة كخلفية لتحليل

الجريمة ودوافعها. هنا نواجه معالجة جريئة ونقدية للانتفاضة الأولى وأجوائها السياسية خصوصا في انغلاقها وتقوقعها تجاه مناصريها من غير العرب.

يضع المؤلف أربعة احتمالات لتفسير دوافع الجريمة ثم يباشر في تقويض كل منها على حدة. أولا: باعتبارها عمل انتقامي من مجتمع محافظ يطهر نفسه من علاقة غرامية محرمة بين أستاذ أجنبي كهل وطالبته الشابة. ثانيا: كنتيجة صراع داخل الحرم الجامعي بين أكاديمي متسلط وعنيد ضد ترقية وتوظيف كادر محلي ووطني. ثالثا: كمحاولة إسرائيلية مخابراتية لتفجير صراع محلي في العصب الفكري الأول لفلسطين خلال الانتفاضة الأولى. وأخيرا كعملية محلية (غير معلن عنها) لحركة حماس ضد عناصر «معادية للإسلام» – ولكنها – في رأي المؤلف عملية لم يحتضنها التنظيم.

يتبنى فوكس في النهاية – مترددا – التفسير الرابع. أقول مترددا لأن اعترافات منفذ عملية الاغتيال تم الحصول عليها بطريقة غير مباشرة من سجلات المخابرات الإسرائيلية حسب اعترافات نشيط من حركة حماس. هذه الاعترافات بدورها تم الحصول عليها بالإكراه من ناحية – ومن خلال التوريط عبر شبكة من العملاء المعتقلين (العصافير) من ناحية أخرى. أما القاتل المفترض فقد تمت تصفيته في مواجهة مع الجيش الإسرائيلي في جبل الخليل عام ٢٠٠٠، وبهذا يسدل الستار على العملية دون أن يبقى أي شاهد عليها.

إن اعتراضي الرئيسي على تفسير المؤلف لحيثيات الجريمة يتمركز في غياب أي تبرير سياسي مقنع لها. فحتى لو افترضنا أن أطرافا من حركة حماس قامت بهذه العملية دون تفويض أو مباركة من قيادتها – وهذا أمر مستبعد خصوصا على ضوء إدانة قيادة الحركة لعملية الاغتيال وليس فقط التنصل منها كما يدعي المؤلف. فبالإضافة إلى ذلك فإنه من مصلحة الإسرائيليين وهم دائما تحت طائلة الاتهام في هذه الجريمة (تأخر وصول الشرطة الجنائية إلى مكان الحادث؛ إقفال ملف التحقيق قبل استكماله؛ عدم إصدار بيان حول الحادث إلخ..) من مصلحتهم نشر تعميم أية صلة بين حركة حماس ومدبري الاغتيال لأن هذه العلاقة كانت ستبرئهم من التهمة وتدين حماس في ضربة واحدة. أما الأسباب التي يوردها المؤلف لعدم إفصاح الإسرائيليين عن هذه الإفادة – ومجملها أن المخابرات الإسرائيلية لم ترغب من ناحية في إخراج إفادة تم الحصول عليها من خلال التعذيب (بسبب الإحراج)، ومن ناحية أخرى عدم رغبة المخابرات في تعريف الجمهور على أساليبهم في استنطاق المتهمين هي أيضا حجة غير مقنعة. ذلك أن هذه الأساليب قد كتب عنها باستفاضة في الصحافة المحلية والعالمية وهي أقل أهمية من المكسب السياسي الناتج عن إلصاق تهمة الاغتيال بقوى وطنية فلسطينية في ذروة الانتفاضة، والملفت للنظر أن جهاز المخابرات اختار أن يدلي بهذه الإفادة الهامة ليس للجمهور أو الصحافة وإنما لمؤلف مغمور نسبيا من خلال محامية إسرائيلية معروفة بميولها اليسارية وتعاطفها مع الفلسطينيين.

دفاعا عن المؤلف – بالرغم من هذه التحفظات – فإنه يصل إلى هذه الاستنتاجات بشيء من التردد ثم يشكك فيها، ويقترح في نهاية كتابه أننا قد لا نكتشف حقيقة مصرع جلوك بكل جوانبها إطلاقا. وبالرغم من هذه الملاحظات فإن «فجر فلسطين» كتاب مبدع ومحكم الصياغة. وهو يجمع بين الإحاطة العميقة بالجدل الفكري حول أثريات فلسطين وربطها بتحليل نصوصي لإفادات استنطاق المشتبه بهم في جريمة اغتيال هي أقرب بأسلوبها للرواية البوليسية. ومن مزايا الكتاب أن مؤلفه استطاع أن يعالج بقدر عال من الحساسية الصراع الكامن في حياة بطله بين التزامه بالبحث عن الحقيقة العلمية وبين انتمائه الفكري والسياسي لقضية شعب. وفي هذا المجال لا شك أنه كان موفور الحظ في حصوله على مجموعة من المصادر نادرا ما تتوفر لأي مؤلف: المذكرات والأوراق الشخصية

للضحية كما وفرتها له عائلة المغدور به؛ سجلات التحقيق الجنائية من الشرطة الإسرائيلية ومن ملفات حركة فتح (في فترة الاحتلال). وتشمل الأولى سجلات اعترافات القاتل، وأخيرا سجلات وأوراق ودفاتر الكنيسة اللوثرية التي احتوت ملفات حول الصراع الفكري في اللاهوت التوراتي والتي شكلت منعطفا حاسما في تبلور عقيدة جلوك الفكرية.

ولا شك أن تفوق المؤلف تجلى في قدرته على بلورة توليفة مبدعة من هذه المصادر الهامة الثلاثة في هذه الرواية الواقعية ذات الأبعاد الأسطورية. «لقد اخترت دائما أن أدلي بدلوي مع الفريق الخاسر» - كتب البرت جلوك عشية موته في مذكراته. تجلى هذا الرهان على الحصان الخاسر في كل مرحلة من مراحل حياته: أولا، في انحيازه ضد تيار الأغلبية في الكنيسة اللوثرية ومع المتمردين اللاهوتيين. وتجلى ثانيا، في انحيازه ضد مدرسة البرايت السائدة في علم الآثار التوراتي؛ وتجلى أخيرا، في تعاطفه - وهو المشاهد المنعزل من الخارج - مع الانتفاضة الفلسطينية - في ظروف غامضة أدت إلى تصفيته. فهل سمعنا الفصل الأخير من هذه الرواية المثيرة.

سليم تماري

نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج

ارتبط مفهوم ما بعد الحداثة (Postmodernism) بنمط من الفكر يتخذ موقفاً متشككاً تجاه مفاهيم وقيم عصر الأنوار (Enlightenment)، تلك التي تخصّ الحقيقة والعقل والهوية والتقدم والتحرر والسرديات أو الحكايات الكبرى (Metanarratives).. إلخ. وقد اقترن هذا المفهوم بمفهوم آخر يرتبط به ارتباطاً وثيقاً هو ما بعد الحداثي (Postmodernist)، لكن المفهوم الأول يُستخدم للإشارة إلى مرحلة تاريخية معينة من تطور الغرب التاريخي نحو عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة والمعلومات والصور، في حين يستخدم المفهوم الثاني للإشارة إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة(١)، مع أن أغلب الدراسات الراهنة في هذا الصدد لا تميل إلى/ أو لا تراعي هذا التمييز بين المفهومين، وتتناولهما بوصفهما شيئاً واحداً.

ويتناول المفكّر والناقد الأمريكي «كريستوفر نوريس» في كتابه «نظرية لا نقدية»(٢)، الخلفيات المعرفية والفلسفية التي تنهض وراء مقولات ونظريات عدد من ممثلي تيار ما بعد الحداثة، داحضاً التصوّرات والآراء التي يسوقها أبرز ممثلي هذا التيار، خصوصاً، «جان بورديار» و«فرنسوا ليوتار» و«ريتشارد روتي»، وكاشفاً عن مواطن القوة وتراتبيتها المتوقعة والمتحققة في ثنايا الخطاب الحامل لها، من خلال تحليل نقدي هادئ وفاحص لأعمال هؤلاء المفكّرين والفلاسفة. إلى جانب ممارسته لمراجعة نقدية شاملة لمجمل الخط الفكري الذي اكتشف لحظته البدئية «سوسور» ثم استثمر مع مدارس متنوعة من التيار ما بعد البنيوي الراهن أو ما يسميه تيار البراغماتية النصيّة الجديد. وفي سياق ذلك يطرح «نوريس» بدائل وتصوّرات، تستند على عقلانية نقدية ومتفتحة، تشمل علاقة اللغة بالواقع والخطاب بالأيديولوجيا، وعلاقة الأخيرة بالحقيقة، إضافة إلى بناء جديد للنص، أيّ نص، وربطه بسياقاته المتعددة والمختلفة.

الحرب / الواقعة:

منطلق كتاب «نوريس» هو الردّ على المقالة التي كتبها «بورديار» في جريدة «الغارديان» قبل أيام قليلة من اندلاع حرب الخليج، التي شنها التحالف الدولي بقيادة أمريكا

ضد العراق، وفيها يصور «بورديار» الحرب بأنها مجرد شيء ملفق أفرزه زيف وسائل الإعلام العامة وخطاب ألعاب الحرب أو السيناريوهات المتخيلة التي فاقت كلّ حدود العالم الواقعي أو الاحتمال الحقيقي، وعليه فإن الحرب لن تقع أبداً، وأضحت مستحيلة إلا بوصفها جزءاً من ظاهرة خطابية، أو نوعاً من تهديدات استفزازية متبادلة. وتغدو الحرب وفق هذا المنظور مجرد تمثيلية واهية يتوقف نجاحها على مدى القدرة على إدارة وتكييف ما يدعى «الرأي العام»، الذي لن يكون سوى ردة فعل انعكاسية على خطاب وصور التغطية الإعلامية التي تخلق وهم المساندة للحرب بالإجماع، حيث تقدم بشكل مسبق كل الأجوبة والمواقف الصحيحة. الحرب، إذاً، لن تقع، لأن الحديث عن الحرب صار بديلاً عن واقع الحرب ذاتها أو لحظة اندلاعها. ببساطة أكبر، يقول «نوريس» لقد فقدنا حسّ التمييز، أو نقطة الاختلاف، بين حرب الكلمات، الوهم الذي أفرزته (افتراضاً) وسائل الإعلام بهدف تهيئتنا «للشيء الحقيقي»، وبين الشيء ذاته الذي لن يحدث إلاّ في مخيلة مشاهدي التلفزيون المبهورين الذين كانوا قد قصفوا بكل أنواع صور وألعاب الفيديو التي غطت شاشاتهم أثناء الحملة المسعورة لحشد القوات قبيل الحرب.

هكذا يقع «بورديار» حسب تعبير «نوريس» في رقبة الحدث، الحدث الذي لن يحدث، كما يرى هو، وإن حدث ووقعت الحرب، فلن يتمكن أحد من التكهن بدقة أن ما يراه أو يسمعه أو يقرأه ليس سوى تمثيل زائف ومتخيّل لما هو حقيقي، ساهمت في صياغته ونسجه آلية الدعاية والأساليب المختلفة للتضليل الإعلامي. هذا لا ينطبق على ملايين مشاهدي التلفزيون، إنما على من هم في مركز القوة والذين نتوهّم بأنهم على دراية بأمور تظلُّ طيَّ الكتمان على الغالبية العظمى من البشر، فهم أشبه بأسرى نظام يعتقدون أنهم يتحكّمون بوظائفه، لكنه في حقيقة الأمر يغذيهم بصور زائفة وأخبار سريعة معدّة مسبقاً. وتزود هؤلاء مصادر المعلومات الموثوقة كوكالة الـ C N N بالكثير من «الحقائق» المفصلية عما يجري على أرض المعركة، بعد أن يخضع كل ما يصل شاشاتها لرقابة أمنية وتقنية وميدانية مباشرة، وستؤثر كل القرارات المصاغة ليس فقط على الرأي العام بل وعلى سلوك وأداء واستراتيجية الحرب. ويرى «نوريس» أننا دخلنا مرحلة من اللامبالاة الانتقالية يكون فيها الدخول إلى الحرب بمثابة نوع من اللا حدث، أو أن حدوثه لن يُعرف، ما دمنا فقدنا كل وسائل التمييز بين «الواقع» ونظائره المتخيّلة. وهكذا فإنّ حرباً كحرب الخليج، هي حرب آمنة، حرب دون أعراض، لأنها غير حقيقية.

يقبض «نوريس» في هذا النص على فكرة رفض التمثيل، التي ترتكز عليها بعض اتجاهات ما بعد الحداثة، منطلقة من وجهة نظر رافضة للحداثة، فحادثة الحرب لا تمثل واقعة الحرب، بل إنها امتياز إعلامي محض، أنتجته تكنولوجيا ألعاب حروب الفيديو، مستخدمة سيناريو «ما فوق واقعي» تقوم فيه الحقيقة على مفردات خطابية وأدائية محضة، وسواها سيظلّ محايثاً لأنطولوجيا واقعية رهينة بعض تنويعات الثنائيات: الحقيقي/ الزائف أو الحقيقة/ الخيال. وبما أن «بورديار» يعتبر الحرب مجرد كلمة، دلالة عائمة، فارغة من أية حملات دلالية، لذلك سوف لن تكون هناك حرب حقيقية بدون إعلان، لأن الإعلان يعبر عن لحظة العبور من الكلمة إلى الفعل، وفي ظل غياب إعلان علني كهذا، فنحن لا نستطيع معرفة ما إذا كانت الحرب قد نشبت فعلاً، أو ما إذا كنا نشهد التمثيل الزائف والمستمر لكرنفال ألعاب الحرب. لكن حرب الخليج وقعت فعلاً كحقيقة لا غبار عليها، ولن تصنّف في مخيلة «بورديار» إلا كمثال عن الواقع «ما فوق الواقعي» في فكر ما بعد الحداثة، وبالتالي علينا أن نروّض أنفسنا للعيش في عالم ما بعد حداثوي تتفشّى فيه ألعاب اللغة، والدول التي تفتقد مدلولاتها، والأوهام التي لا يمكن تمييزها كأوهام. في وضع كهذا تبدو حرب

الخليج حدثاً يجب ان ينظر إليه كفنتازيا أفرزتها وسائل الإعلام، وأنتجتها تقنيات مختلفة ساهمت في خلق وهم الحوار الجماهيري. أي أنها حرب ما بعد حداثوية، تقوم على « القصف الذي لا يخطئ » و« دقة الرمي »، وذات « مهمة تطهير ناعمة » و« غارات استئصالية »، ويترافق كل ذلك مع نوع من فقدان الذاكرة التاريخية واسع النطاق بين أحداث الماضي وأحداث الحاضر.

الفهم الخاطئ لديريدا:

يرى « نوريس » أن التشويش الرئيس في فكر « بورديار » يكمن في نزعته التي تساوي بين ما هو « صالح عن طريق الاعتقاد » وبين الحدود التي يمكن أن تُكتنه عبر موقف نقدي باحث عن الحقيقة، وهذا يتماشى مع نموذج من نظرية المعرفة البراغماتية المرتكزة على فكرة الإجماع، تلك التي تفترض أن « الحقيقة » في أي ظرف معطى لا يمكن أن تكون سوى مجموعة قيم ومعتقدات حدث وشاعت بين أعضاء « مجتمع تأويلي » معين. وقد لاقت مثل هذه الأفكار صدى واسعاً لدى فلاسفة « ما بعد التحليل » من أمثال « ريتشارد روتي » وبين بعض نقاد الأدب كـ« ستانلي فيش » وغيره. وقد سعت ما بعد البنيوية إلى تشجيع فكرة أن الواقع هو محض ظاهرة خطابية، بوصفه نتاج شيفرات متعددة، قوانين والعاب لغوية أو أنظمة إشارية هي وحدها قادرة على تزويدنا بسبل تأويل التجربة من منظور سياسي – ثقافي معين. ودُعمت هذه النظرة المضادة للمعنى بتحليلات « فوكو » التشوية لسيرورات المعرفة / القوة، وبالتاريخانية الجديدة التي لا تمانع من الحديث عن التاريخ كميدان مفعّل لمجموعة خطابات أيديولوجية محتدمة، إضافة إلى القراءات الخاطئة لديريدا، وخصوصاً مقولته « لا شيء يقع خارج النص ».

يعتبر « نوريس » أن التفكيكية الديريدية ليست، كما يحاول خصومها تصويرها، خطاباً لا حاجة له لضرورات الدلالة والمشروعية أو الحقيقة، فهي تستهجن بشدة مدرسة « كل شيء يصلح » المنتمية إلى هيرمونتيكية فكر ما بعد الحداثة، وتحافظ على نبض النقد التنويري في الوقت الذي تخضع كل تقليد لإعادة سبر جذرية تجتاح مختلف منظوماته ومفاهيمه المؤسسة. ولا ينظر « ديريدا » إلى كل من العقل والحقيقة، على طريقة « بورديار »، بوصفها قيماً أجهز عليها زحف الواقع « ما فوق الواقعي » لفكر ما بعد الحداثة. وحين يقوم بتفكيك أفكار شائعة أو ساذجة حول كيفية ارتباط اللغة بالواقع لا يعني ذلك أن تفترض أن اللغة فسحة من اللعب الحر المفتوح لكل النصوص ولدوال فارغة من أي محتوى دلالي، وتكمن النقطة الأصلية لكتابات « ديريدا » في إثارة قضايا المسؤولية الأخلاقية، بالتحايث مع الأسئلة الإبستمولوجية التي طُمست عبر الإرتكاس المباشر إلى مقولات الدلالة والنوايا وسلطة النص والقراءة الصحيحة ومعصومية المؤلف وسواها. إذاً « ديريدا » لا يقع في فخ تيار ما بعد الحداثة الذي يعلن بنشوة نهاية الواقع والحقيقة وذهنية التنوير، وقد ظهر ذلك بجلاء في ردوده على « هابرماس » و« سيرل » وغيرهما. لذلك من الصعب التعامل مع التفكيكية وكأنها جزء من تيار ما بعد الحداثة أو بوصفها فكراً مضاداً للتنوير. وقد حذر « ديريدا » مراراً من أن تؤخذ ممارساته التفكيكية كمقياس أو معيار يحتذى به. لكن ذلك لم يمنعه من اتخاذ موقف مضاد عندما يلجأ خصومه إلى طائفة من التعميمات التفكيكية المزيّفة بدلاً من تناول أفكاره ذاتها، وقد استند كل من « هابرماس » و« سيرل » إلى الاعتقاد الشائع، الذي كرسه فلاسفة ما بعد التحليل، الذي يفيد أن التفكيكية تكتسب أهميتها بمقدار ما تحدث قطيعة مع القيم القديمة للحقيقة والعقل وذهنية التنوير التشكيكية. وعندما نخضع التيار البراغماتي الما بعد حداثوي الذي الحقت به نصوص « ديريدا » لنفس السبر التحليلي الذي مارسه « ديريدا » على كتابات الفلاسفة بدءاً من « أفلاطون » وصولاً إلى « كانط » و« هيغل » و« هوسرل » و« أوستن »، فإن أطروحات هذا

التيار وشعاراته ستتحول إلى هراء، كمقولات مثل: كل قراءة هي إساءة قراءة، كل التأويلات تأويلات ضالة، المفاهيم محض استعارات مصقولة.. إلخ، والأسوأ من ذلك هو الافتراض الذي يعتبر أن كل نص يمكن أن يختزن بؤراً سردية أو حكائية معينة، قد أدى ذلك إلى تعميم استحالة التفريق ما بين الكتابة الواقعية، التاريخية أو السردية من جهة، وبين النصوص الخيالية أو المتخيلة من جهة أخرى. ويعتبر «نوريس» أن «بورديار» يمثل النموذج الراديكالي للنزعة التي تجلت بوضوح في الفكر التاريخاني أو البراغماتي الجديد، ما بعد البنيوي، مثلما تجلّت في سيروراتِ فوكو النيتشوية حول ازدواجية القوة/ المعرفة، حيث تقوم هذه النزعة على اعتبار أن كل حقل من حقول المعرفة يجب أن يدرس وفق المعايير النصّية أو الخطابية. وكانت النتيجة كما يلاحظ «توني بينيت»، إعادة تعريف التاريخ ضمن شروط نصية، واعتباره حقلاً لعمليات خطابية صرفة، بل دلالة مفهومية ندرك كنهها فقط من خلال فك الشيفرات الأبدية أو من خلال إعادة الكشف السردية. ويعزو «نوريس» العجز الواضح لكل ما يُمرّر باسم النظرية النقدية، والمتمثل باتخاذ موقف معارض تجاه قضايا السياسة المحلية أو العالمية، إلى القبول اللا نقدي لمقولات «سوسور» الأساسية، والتركيز بشكل خاص على الوظائف الدلالية والتعامل مع اللغة كشبكة من العناصر الاختلافية فقط، ونقل هذه المفاهيم من حقل اللغويات البنيوية – النسقية إلى حقول أخرى كالنظرية الأدبية والنقد الثقافي والتاريخي وغيرها، ويرافق هذه النظرية التناصية جهل بالتطورات في الفلسفة التحليلية واللغوية الحديثة.

التفكيكية في مواجهة ما بعد الحداثة: ديريدا/ روتي

يبدو أنه من الخطأ الظن بأن النصّية تذهب إلى أبعد حدودها الممكنة، أو أننا لا نستطيع معرفة أي شيء إلا باستثناء ما يُعطى لنا بشكل تمثيل نصي (مكتوب). إن ذلك يمثل، كما يرى «نوريس»، سوء فهم كبير لديريدا، رغم أن أعمال الأخير تغوي بذلك. إذ أن المتتبع لقراءة ضالة كهذه من خلال نكوصها إلى مصطلحات كتابية مثل «الكتابة» و«الأثر» وغيرها، التي تؤكد المعطى الثقافي للفكر والإدراك، وغياب المعرفة المباشرة للعالم، فإن ذلك لا يعني بأن «ديريدا» يمثل نموذجاً معيناً للنرجسي الميتافيزيقي، أو أن التفكيكية خطاب يمجد «اللعب الحر» اللامتناهي لكتابة منقطعة تماماً عن الإكراهات المنغصة للحقيقة والدلالة، بل على العكس من ذلك يعتبر «نوريس» أن ما يُعطي التفكيكية زخمها النقدي المتفوق هو تناولها لقضايا: الإبستمولوجيا والأخلاق والحكم الجمالي. مثل هذه الأقانيم احتلت الأرضية المركزية للبحث الفلسفي الذي يمتدّ، على الأقل، من «كانط» إلى مدارس الفكر التحليلي المختلفة في أيامنا هذه. صحيح أن التفكيكية تقوم بإخضاع قيم الفكر التنويري الساعي وراء الحقيقة لعملية مساءلة تتجاوز بكثير الحدود الشرطية التي أرساها «كانط» لممارسة العقل ضمن أطره الصافية، كما أنها تتضمن بوضوح تطبيق استراتيجيات نصيّة وخطابية للقراءة تقلل من أهمية أية إحالة واثقة على تلك المنظومات الكانطية، لكن ذلك لا يعطي «روتي» المبرّر لأن يعتبر أن ثمة جانباً «سيئاً» من «ديريدا» يتجلى في تعامله مع الأفكار الكانطية أو «البناءة» للحقيقة، للمشروعية، والرصانة السجالية وسواها، وجانباً «جيداً» يمكن أن يُنظر من خلاله إلى كتاباته بوصفها مغامرة كشفية لامعة، أو مجموعة من الدعابات، والإحالات النصيّة، والفواصل الفنتازية، والمحاكاة التهكمية الأسلوبية، والحوارات الفلسفية الزائفة. .إلخ. ويستشهد «نوريس» بكتابات ديريدا كي يدحض مثل هذه القراءة الخاطئة لديريدا، إذ يوضح أن ديريدا وبعيداً عن التنكر للمشروع التنويري بمرجعياته النقدية والإبستمولوجية والأخلاقية، حاول أن «يعيد كتابة» هذه المعايير ضمن سياقات الحوار الاجتماعي–

السياسي بحيث تحافظ الفلسفة على التزامها بالنقد العقلاني والمسؤول لكل النماذج القائمة التي أفرزتها ثنائية القوة/المعرفة المؤسساتية. وقد عمل ديريدا على جعل الصيغ المتداولة لفكر عصر التنوير أكثر إشكالية، بدءاً من «كانط» حتى «هابرماس» ومن المفيد تأكيد الاختلاف الجوهري بين تفكيكية «ديريدا» وبين نماذج الفكر النصي ما بعد الحداثوي التي تهدف، كما هي الحال مع «بورديار»، إلى رمي جلّ الإرث التنويري النقدي جانباً. فالتفكيكية ليست مجرد حقيقة بلاغية من الخدع، وتكنيك لإلغاء حدود الجنس بين الفلسفة والأدب، كما يزعم «هابرماس» بل على العكس، يقول «ديريدا»: «في كتاباتي لم تُدمر أو تُتحدى أبداً قيمة الحقيقة وكل القيم المرتبطة معها، ولكن فقط أعيد توظيفها ضمن سياقات أكثر قوة، أرحب وأغنى». وتتعامل التفكيكية مع قيم النقد التنويري وكأنها مفتوحة للتساؤل، أي بوصفها لا ترقى إلى منزلة الحقائق المطلقة الميتافيزيقية، وبالتالي فهي لا تؤسس بشكل مطلق قطيعة مع خطاب النقد التنويري، وليست عرضاً من أعراض المحنة ما بعد الحداثوية الراهنة، وذلك بسبب فشلها في الحفاظ على رباط ما يدعوه «هابرماس»: «المشروع غير المكتمل للحداثة»، لأن مساءلة مفاهيم هذا المشروع وقيمه الجوهرية لا تناقض الضرورات النقدية ذاتها للمشروع. من جهة أخرى فإن التفكيكية لا علاقة لها أبداً بتلك النماذج من الفكر المتطرف المضاد للمعرفة، والذي يدعي بخطأ كل الفروقات بين الحقيقة والزيف، العقل والبلاغة، الحقيقة والخيال، إلخ، لذلك فهي ليست نوعاً من اللعب اللفظي المصقول والمصّعد الهادف إلى تكريس لا معرفية العالم خارج حدود التمثيل النصي، وإذا كان ثمة جانب محافظ في كتابات «ديريدا»، كما يعتقد «هابرماس» فهو ليس عائداً إلى لجوء «ديريدا»، مثل بعض تلامذة اللاعقل النتشويين مثل «بورديار»، إلى خطاب ما قبل تنويري يتجاهل قيم الحقيقة والزيف، بل بسبب تأمل هذه القيم ذاتها من خلال الانتباه المطلق لسيرورتها البنيوية ونماذج تمظهراتها النصية. هكذا يُميز «نوريس»، وبالمعية ونباهة، ما بين قراءة تحاول عبثاً أن تفصل بين الأطروحات المشروعة أو الجوهرية، وبين تلك المقاطع ذات البلاغة «النصية» المجردة، أي تلك التي تُرد إلى ابسط الافتراضات الفلسفية سذاجة وأكثرها بعداً عن التفكيك.

الحقيقة والخيال:

لقد أثارت حرب الخليج بوضوح مؤلم لأي شخص مهتم بسياسة النظرية أسئلة عن الفرق بين الحقيقة والخيال، بوصفها قضية تتجاوز حدود الاهتمام الأكاديمي. فقد بدات تشيع في بعض الأوساط الثقافية، فكرة تفيد بأن الإبستمولوجيا الواقعية أضحت شيئاً من الماضي، وأن قيم الحقيقة في النقد قد تمّ النيل منها؛ وأن التاريخ والسياسة مجرد ظواهر نصية (= خيالية)، وأن أي «خطاب» يحسب له حساب عليه الأخذ بناصية كل هذه الاعتبارات، لذلك يمكن أن نعي لماذا استطاعت مقالة «بورديار» عن حرب الخليج أن تضرب على الوتر الحساس من الاستجابة. ويثير القلق في هذا المجال طغيان مزاج توسعي بين منظري الأدب يرافقه موقف إجمالي من الشك حيال أية فكرة تقترح بأن النصر الأدبي يمكن أن يضمر قدراً من الحقيقة. يقول «توني بينت»: «إذا كانت السرديات هي كل ما نملكه، وإذا كانت السرديات، من حيث المبدأ، متساوية في القيمة، فإن الحوار العقلاني برمته سيبدو عقيماً». وقد كرس منظرو الأدب، خصوصاً الماركسيون منهم، جهوداً عظيمة لتقديم أطروحات حاذقة لشرح التوسطات المعقدة بين الأدب، الإيديولوجيا، ونظام القوى المعاش في العالم وعلاقات الإنتاج. في حين ينظر منظرو الأدب، في أيامنا هذه، إلى هذا المشروع بافتتان نوستالجي، بوصفه آخر المحاولات اليائسة لإنقاذ شكل قديم من البنى «التنويرية» ما وراء السردية. هذا يعني أن النص

ما بعد الحداثي يجب أن يتخذ كمثال نمطي للغة تتخلى عن كل شروط الحقيقة أو أوهام الواقع، وبالتالي تشق الطريق أمام رؤية تتحدث عن واقع ما فوق واقعي مهيمن. وهذا يعني قلب الأمور رأساً على عقب، لأن وجهة النظر هذه تتجاهل من حيث المبدأ، حقيقة أننا حين نقرأ الأعمال الإبداعية نستحضر دوماً نطاقاً واسعاً من المعرفة الحقيقية، التاريخية، البديهية، المرتبطة بظروف العالم المعاش، والتي تتجاوز حدود النصية الصرفة. هذه المعرفة تمتد من القواسم الأساسية للتجربة الإنسانية، مثل علاقات السبب بالنتيجة ومواقع الوسيط والتواتر التاريخي، وفوق كل ذلك مقدرتنا على إدراك تفاصيل مرجعية مناسبة بالاستناد إلى أسس استدلالية مباشرة؛ لذلك ليس صحيحاً الاعتقاد بأن النقاد يقعون في فخ السذاجة عندما يسوقون ادعاءات تأويلية ناطقة باسم الحقيقة تتجاوز نطاق تلك البنى الإشارية أو الشيفرات والمعايير التناصية التي تحدد أطر الفهم لأي نص أدبي. إضافة إلى ذلك فإن هذه الأطروحات تتجاهل آخر تطورات نظرية الإبداع التي تسعى إلى شرح الطرق المختلفة التي تحاول من خلالها قيم الحقيقة أو المعرفة الواقعية الدخول إلى متن قراءة النصوص الإبداعية. من بين المقاربات الأكثر معقولية في هذا المجال فكرة «العوالم المحتملة» كما يناقشها علماء المنطق وفلاسفة اللغة، التي تحاول تحليل أفق العلاقات المحتملة، أو درجات التناغم المفهومي بين الأشكال الخيالية والحقيقية للخطاب. وهذا يبين المدى الذي يعتمد فيه فهم الإبداع على استعدادنا للذهاب إلى ما وراء النص والانخراط في مختلف العمليات البسيطة والمعقدة للعقلنة الاستدلالية واستخلاص مغزى المعلومات المعطاة بالرجوع إلى مخزوننا المعرفي ومعتقداتنا الحياتية في العالم الحقيقي. وبدون هذا لن نكون في موقع يؤهلنا تأويل ابسط الأشكال بدائية في الخطاب السردي، لذلك يطالب «نوريس» بأن نعتبر الأدب مغايراً لأنواع الخطاب الأخرى: تاريخية، واقعية، وثائقية، إلخ، لأن التأكيدات ليست عرضة لإرجاء طوعي جراء شعور عدم التصديق الذي يخالج قارئ الرواية، فنحن لسنا مطالبين باجترار حيّز سرابي من الكيانات الخيالية البديلة من أجل أن نحافظ على التمييز الأنطولوجي بين أنظمة الحقيقة في العالم الحقيقي والمخيلة.

من المتسامي إلى العبثي/ ليوتار:

يتخذ الفيلسوف الفرنسي «جون فرنسوا ليوتار» موقفاً مضاداً للمعرفة، منطلقاً من فرضية تقول بأن أنماط أفعال الكلام المختلفة، المعرفية والأخلاقية السياسية، محكومة بشكل جذري بالتغاير لدرجة أن ادعاءاتها عن الحقيقة يمكن أن توجد فقط في حالة من الصراع المستمر أو في حالة من السكونية التي تؤكد حقيقتها الاختلافية الصرفة. لكن «ليوتار» يولي أهمية للتسامي الكانطي، بوصفه منظومة من الفكر الأخلاقي والسياسي/ الاجتماعي. وقد بيّن «كانط» أن التسامي هو ما يتجاوز طاقاتنا على التمثيل المحدد، ويربطه بمنظومة الأفكار أو الأحكام «ما فوق الحسية»؛ وعند هذه النقطة التي يواجه فيها الفهم حدود قدرته على إخضاع الحدوس للمفاهيم، يكون في مقدورنا التبصر بما يختبئ وراء الإدراك الظاهراتي، أي وجودنا كذوات منفصلة ومستقلة، تملك إرادات حرة مستقلة. إذاً يظهر التسامي لدى «كانط» كوسيلة للتعبير، وإن بواسطة التشبيه، عما يستحيل التعبير عنه بطريق آخر، لذا فهو يمتلك طبيعة الحكم الأخلاقي ذاته أو العقل العملي. وتكمن أهميته عند «ليوتار» بوصفه يوفر هامشاً مهماً للماهية الاختلافية لأنظمة العبارة المتعددة، والتي يجب أن تأخذ اختلافاتها في الحسبان عندما يحتكم إلى العدالة للبت بين خصوم الداء في قضية معينة.

إذاً، بالنسبة إلى «ليوتار» يتمظهر التسامي الكانطي عند الحد الفاصل بين اللغة والتمثيل، إذ يصطدم الفكر مع التناقضات العصية على الحل، وبالتالي يضطر الفكر

إلى الاعتراف بافتقاره لمقياس عام يؤسس عليه خطابه والخطابات الأخرى، لذلك يقول «ليوتار»: «أن تعطي الاختلافي حقه يعني أن تؤسس لمتخاطبين جدد دلالات جديدة، ودوال جديدة من أجل أن يجد الخطأ تعبيراً له ويمنع المدعي من التحول إلى ضحية». هذا الاختلافي يفتح المجال واسعاً لتنوع ألعاب اللغة ومزاعم الحقيقة وأنظمة العبارة. .إلخ، لذلك يكون التسامي ملجأ لأكثر الاستعارات ملاءمة لحدث يتحدى كافة أشكال التمثيل التي يعجز العقل، وخاصة عقل التنوير في نموذجه النقدي التأملي، تماماً عن استيعابها، وعليه يُنظر إلى التاريخ بوصفه انسياباً ما تحت شعار «ميتا - سردية» عقلانية، تمثل أحداثها المختلفة، كالثورة الفرنسية مثلاً، علامات لا تحصى من الوعد المستقبلي، وبالتالي يتوجب علينا مضاعفة ألعاب اللغة أو الخطابات السردية، بحيث يحاكم كل منها حسب معياره الخاص. يقول «نوريس» إن هذه القراءة الخاطئة لكانط هي مصدر تشويش كبير، تحيل نتائجها إلى اعتبار أن قيم الحقيقة والعقل والنقد تعمل لصالح الخطاب القمعي المنولوجي الذي لا يمارس أي تأمل لمنظوماته المؤسسة. كما وترى أن أية حقيقة تستند إلى مرجع معقلن لحقائق القضية تتسبب على الأرجح ببعض الظلم الذي يصيب طرفاً أخرى محتملة لمقاربة القضية، كما تطال أنماط فهم تبدي احتراماً لأخلاقيات الحوار الإيديولوجي المفتوح، وهذا النوع من الظلم يحدث عبر توسيع ضمني لنظام العبارة المعرفي، حيث تطال حقولاً معرفية تعتمد معايير مختلفة، لذلك ما من مبدأ للعدالة أكثر أهمية من اعتماد مقاربة جمعية لألعاب اللغة التي تعترف بالمدى الواسع للقيم والمعتقدات أو المعايير اللامتكافئة، وتلبي فضيلة ما عبر إحجامها عن إطلاق أحكام حول زيف نهائي أو حقيقة نهائية. وهكذا يتحرك المتسامي إلى عرض المنصة كاسم يتجاوز كافة أشكال المعرفة المفهومية، والحدس الظاهري، والحقيقة الراسخة. .إلخ، والتي تحكم عادة فكرتنا عما يمكن اعتباره إسهاماً فعالاً في الحوار. ينتج مما سبق أن المعنى المتأصل في معيار العدالة والمعنى المتأصل في معيار الحقيقة أمران متغايران تماماً، كما يقول «ليوتار». ويعتبر «نوريس» أن المشكلة مع طروحات كهذة لا تكمن في كونها تقرأ «كانط» بشكل خاطئ، إنما في كونها تفتح الطريق أمام نماذج من التعتيم الأخلاقي والسياسي. من بين تلك النماذج الفكرة القائلة بأن الواقع ليس سوى مجرد فسحة للعب تقوم به استراتيجيات متخيلة، سيناريوهات ألعاب الحرب، التمثيل الزائف لوسائل الإعلام. . إلخ، وجميعها تسكن أفقاً من الدلالات المتسامية، ما فوق الواقعية، حيث أن قضايا الزيف والحقيقة ليست هنا وليست هناك، وبناء عليه يُزجُّ تأويل «كانط» لخدمة نزعة ما بعد حداثية قصد تفكيك أو تهديم أو إزالة إرث الفكر التنويري، والمدهش في قراءة «ليوتار» لكانط هي أنها تعتم وبشكل جذري على الجانب الحياتي للأخلاق الكانطية من خلال استغلالها لمبدأ التسامي وتصويره كوسيط مثبط بين حقلين: المعرفة والأفكار ما فوق الحسية، إلى درجة تصبح معها مصالح كل منهما على طرفي نقيض، وأكثر من ذلك هو تأكيد «ليوتار» على ما يدعوه «البراغماتية السردية» كوسيلة لفهم الكيفية التي تحقق فيها المجتمعات شعوراً بهويتها الثقافية وتناقش مختلف أزمات المشروعية التي تفرزها أنظمة القيم المتصارعة. ويميز «ليوتار» بين نوعين للإستراتيجية السردية، الأول قمعي ومنولوجي، يسعى إلى تحقيق معرفة مطلقة ذاتية السيادة، تسعى إلى تمتين البنى القائمة للقوة والامتياز، في حين ينزع النوع الثاني إلى مقاومة أنماط الانغلاق، ويبحث عن مضاعفة ألعاب اللغة خارج نطاق هيمنة خطاب بعينه، متسلط وأحادي، أو متفرد للعقل والحقيقة. ويعتبر «نوريس» أن «ليوتار» يسقط في المطب البائس للبراغماتية الجديدة، ما بعد الحداثية، كونه يختزل كل قضايا الحقيقة إلى مستوى من المماحكات البلاغية والإستراتيجيات السردية المختلفة أو الخطابات التي تمتلك مشروعية وجودها بفضل

الاختلافات الحاصلة في ما بينها إلى درجة يصعب على أحدها تأكيد نفسه على حساب الآخر. ويتضمن هذا الموقف تهجيناً لفكر «هوبس» وفق نمط مشتق أصلاً من «سوسور»، ثم طُوّر كي يتحول اليوم إلى إيديولوجيا شاملة ما بعد حداثية للغة والتفكير والتمثيل.

عمر كوش

اشارات :

(١) تيري إيلغتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة : ثائر ديب، اللاذقية، دار الحوار ٢٠٠٠، ص (٧).

(٢) كريستوفر نوريس، نظرية لا نقدية ـ ما بعد الحداثة. المثقفون، وحرب الخليج، ترجمة عابد إسماعيل، بيروت، دار الكنوز الأدبية ١٩٩٩.

- حمّادي صمّود، «من تجليّات الخطاب البلاغيّ»، دار قرطاج للنشر، تونس؛ «من تجليّات الخطاب الأدبيّ- قضايا نظرية»، الناشر نفسه؛ «من تجليّات الخطاب الأدبيّ- قضايا تطبيقيّة»، الناشر نفسه.

بتأخر شهور عديدة، وصلتنا هذه الكتب التي جمع فيها الأستاذ حمّادي صمّود عدداً من دراساته في البحث البلاغيّ والنظريّة الأدبيّة والنقد الأدبيّ ممّا كتبه في العقد الأخير من السنوات وما يشكّل امتداداً وتعميقاً لأطروحته الهامّة التي صدرت في منشورات الجامعة التونسيّة في ١٩٨١ تحت عنوان «التفكير البلاغيّ عند العرب: أسسه وتطوّره إلى القرن السادس».

كانت نيّة المؤلّف، كما يبين هو عنه في مقدّمة «من تجليّات الخطاب البلاغيّ»، تتجه في البداية إلى نشر هذه الدراسات في مجلّد واحد يجمع شتاتها تحت عنوان «من تجليّات الخطاب». إلاّ أنّ مقتضيات فنيّة رجّحت إصدارها في ثلاثة كتب يقع الواحد منها في مائة وخمسين صفحة ونيّف. وبالفعل، فالكتب الثلاثة يجمعها مشغل علميّ واحد منصبّ على الخطاب بلاغةً وتنظيراً للأدب. ولذا فنحن ننصح القارىء بقراءتها مجتمعة.

ينبغي أن نشير في البداية لمن لا يعرف المؤلّف انّه أستاذ ذو مكانة بارزة في تونس، مكانة استحقّها بالبحث الدائب وكره الأضواء، وبما حفّز عليه من مباحث خصبة خاضها تحت إشرافه وبتشجيع منه دارسون من أجيال عديدة. ولقد محض البلاغة والخطاب والحِجاج خصوصاً اهتماماً دائباً فترصّد منابعها عند العرب ولدى الغربيّين ونسلّط عليها أضواء كاشفة وجديدة. ولإحياء هذا المبحث الأساسيّ عمد إلى تشكيل «فريق البحث في البلاغة والحِجاج»، ووضع الفريق تحت إشرافه هو مجلّداً ضخماً في «أهمّ نظريات الحِجاج في التقاليد الغربيّة من أرسطو إلى اليوم» صدر عن كليّة الآداب منوبة في تونس في ١٩٩٨، ولا يسعنا في هذا العرض إلاّ أن ننوّه به وندعو القرّاء المعنيّين بتطوّرات البلاغة إلى الرجوع إليه.

يضمّ أوّل هذه الكتب الثلاثة أربع دراسات. أولاها، وعنوانها «الفكر واللغة»، تتّخذ من أطروحة الباحث المغربيّ طه عبد الرحمن «محاولة في بنية الأنطولوجيّ اللغوية» (نوقشت في ١٩٧٢، ونُشرت بالفرنسيّة في ١٩٧٩)، تتّخذ منها مناسبة لإطلاق تحذير أساسيّ من مغبّة المسارعة إلى إطلاق أحكام فكريّة باتّة من دون كثير تمحيص ومراجعة، ومن دون ترك الباب مفتوحاً للمساءلة والاجتهاد. يبدأ صمّود بعرض مقالة معروفة لجاك دريدا («في ملاحق الرّباط [اللغويّ]: الفلسفة في مواجهة الألسنيّات»)، كان أطلق فيها تحذيراً مماثلاً عندما ناقش دراسة لعالم الألسنيّات إميل بنفينست عنوانها «مقولات اللغة ومقولات اللسان». يتوقّف بنفينست عند مقولات أرسطو (كان العرب من تراجمة أرسطو وشارحيه يدعونها، نقلاً عن اليونانيّة، بـ«القاطيغورياس») التي

يحيل فيها المعلّم الأوّل إنشاءاتنا الكلاميّة إلى عدد من المقولات، كالزمان والمكان والكيف والكمّ والعدد وما إليها، ويطلق، أي بنفينست، الحكم بأنّها ما هي إلاّ مقولات اللسان اليونانيّ راح أرسطو وعمّمها على الفكر البشريّ. يتصدّى دريدا لهذا الزعم المطروح بمثل هذا الحسم لا القول بأنّ هذه المقولات فكريّة محض بالضرورة، بل ليرينا أنّ عالم الألسنيّات الجليل قد تورّط في قضايا فلسفيّة لا يتوفّر على جميع الأدوات الفكريّة الضروريّة لمواجهتها. ولو كان كلّف نفسه عناء مراجعة كانط وتريديلنبورغ وبريشفنغ وكاسيرر وآخرين لوجد أنّ الفلسفة وقفت عند المسألة وقفات متوالية وأدخلت عليها فروقاً أو لطائف وإشكالات عديدة. وكما يعرضه صمّود، كان دريدا يعيب على بنفينست « في استعمال المفاهيم والمصطلحات تغييب ذاكرتها وطمس الحاصل المعرفيّ والتاريخيّ الراسب في باطنها وعدم نقدها نقداً كافياً. فتبدو، في الظاهر، خالصة منزّهة عن كلّ إشكال، بينما هي صرّة إشكالٍ وقطب رحاه ».

ويعيب صمّود على طه عبد الرحمن وقوعه في مثل هذا الاغفال البينفنستيّ، إذ لا يذكر في أطروحته دراسة دريدا المشار إليها، والتي كانت ستقدّم له خلاصة دقيقة عن مجمل التفكير الغربيّ في المسألة، ولا كذلك « كتاب الحروف » للفارابيّ (صدر بتحقيق للعلاّمة العراقيّ المقيم في الولايات المتحدة الأمريكيّة محسن مهدي)، هذا الكتاب الذي يفتتح بحديث مطوّل عن المقولات ولكنّه يتضمّن أيضاً « مسائل لغويّة / فلسفيّة كمسائل نشأة اللغة وأنواع المخاطبات وما إليها، ممّا كان يسمح بتوسيع دائرة النقاش في مسألة المقولات وعلاقة الفكر باللغة جملة ».

وهذا الاغفال هو الذي جعل طه عبد الرحمن يجيز لنفسه التقدّم بهذه الخاتمة الخطيرة لأحد فصول أطروحته، نسوقها كما ترجمها صمّود عن الفرنسيّة: « بإمكاننا أن نقول في الخاتمة إنّ المقولات ليست لا منطقيّة ولا أنطولوجيّة، إنّها ببساطة لغويّة، ومن ثمّ كان لكلّ لغة مقولات خاصّة، بواسطتها تحلّل الموجود وتعبّر عن الفكر ». ويعلّق صمّود على هذه الخاتمة بالقول إنّ فيها « مبالغات لا يمكن أن يتبنّاها أكبر المتعصّبين للّغة على الفكر، القائلين بأنّ كلّ شيء له إنّما هو منها، لأنّ هؤلاء أنفسهم يدافعون عن كليّات تشترك فيها الألسنة، فلا موضع للقول بأنّ لكلّ لغة مقولات خاصّة بها على الاطلاق ».

هذا كلّه يسوقه صمّود لا للانتصار للفكر على اللّغة ولا لهذه على ذاك (فالفكر الأرسطيّ نفسه، كما يبين عنه دريدا في مقالته المذكورة، ينزع إلى « دفع ثنائيّ الفكر / اللغة إلى منطقة يصبح الفصل فيها بينهما مستحيلاً »)، بل للتنبيه إلى عدم إمكان التعامل بمثل هذا الحسم أو الجزم مع قضيّة شائكة ما برحت تدفع إلى السؤال هل أنّ الفكر قائم قبل اللّغة وخارجها، فلا تفعل الألفاظ سوى أن تسمّي جواهر أو معاني قائمة من قبل في الفكر البشريّ، أم أنّ اللغة هي الأساس والمبدأ، فلا وجود للفكر إلاّ بها وبفضلها. وإذ يؤكد صمّود: « لسنا نعيب على صاحب التأليف السكوت عن مقال من المقالات المعدودة في الموضوع، بل إنّنا نصون النفس عن عيب العلماء والباحثين »، فهو يحدّد هدفه بالاشارة « إلى قضيّة حضاريّة هامّة تحكم صلتنا بالآخر وتتحكّم بمصير البحث والمعرفة عندنا، هي أنّ الغفلة عن النقاش المهمّ والسكوت عن النصوص اللافتة ينجرّ عنه بقاء البحث في القضايا التي نتناولها دون المعلومات التي تتوفّر لغيرنا بكثير ».

لئن توقّفنا مليّاً عند هذه الدراسة فإنّما للابانة عن منهج صمّود القائم على نوع من السجاليّة الهادئة أو الرفيعة والتنبيه إلى ضرورة الغوص العميق والتمحيص الدؤوب قبل الانتقال إلى مرحلة الاستخلاص والحكم. وهو يتبع على الدوام منهجيّة متعدّدة تعرب عن معرفة واسعة بالتراثين النظريّين الغربيّ والعربيّ في المسائل المتناولة. وفي استعادته لتفكير القدامى من العرب يلفت النظر إلى مفارقات مُخصبة ولطائف غنيّة. ففي دراسته

الثانية «النسق العَقديّ والنسق اللغويّ: عودة إلى مسألة النظم»، يرجع إلى مسألة النظم (بمعنى ترتيب العبارة وتقديمها دليلاً على إعجاز القرآن، لا بمعنى النظم الشعريّ فهذا معنى متفرّع)، ويستعرض من جديد ويحلّل إضافات الجرجانيّ والباقلاّنيّ والرمّاني والخطّابيّ والقاضي عبد الجبّار، وينبّهنا إلى هذه المفارقة المنعشة: فليثبت القدماء إعجاز القرآن وتفرّده أو اختلافه عمّا هو مألوف من القول وأساليب القول، اضطرّوا إلى معالجة ما عُرف لدى العرب من هذه الأساليب. هكذا قدّموا في الغالب إضاءات للسائد من الكلام، فيما كان هدفهم المعلن هو دراسة كلام القرآن الاعجازيّ، فقادهم البحث عن الاختلاف إلى تمحيص الائتلاف.

في الدراسة الموجزة الثالثة «أتكون البلاغة في الجوهر حجاجاً؟»، ينطلق المؤلّف من أحد الآراء الهائمة الجارية في الدراسات المخصّصة للتراث البلاغيّ عند العرب. إنّه الرأي القائل بأنّ نظرية القدامى قامت على دمج المسلكين الخطابيّ والشعريّ، في حين نحت الثقافة اليونانية نحواً مغايراً، فها هو أرسطو يفرد فنّ الشعر، أي دراسة أساليب القول، بكتاب، ويفرد الخطابة، بما هي بحث في البرهانيّة والبصر بالحجّة وتوخّي الاقناع، بكتاب. وهو، أي أرسطو، يقوم بهذا كلّه ملحّاً على الفرق بين المسلكين، الخطابيّ والشعريّ، «من جهة الوظيفة والمقصد ومن جهة الوسائل الموصلة إلى تلك الغايات والمقاصد على ما يجمع بينهما بعد كلّ ذلك من تشابه...»

ويتقدّم صمّود هنا بفرضيّة فائقة الأهميّة والاخصاب لأبحاث المستقبل، مفادها أنّ البلاغة العربيّة في فترة التأسيس لا بدّ أن تكون انتبهت إلى أنّ نجاعة القول وبلوغه مقصده من المخاطَب لا يتوقّفان على مجرّد الحلْية اللغويّة، إلاّ أنّ شبكة القراءة التي سادت لم تختر هذا المسلك ولم تعتبره منطلقاً أو مرتكزاً في بناء نظرية البلاغة فبقي أغلبه مجهولاً عندنا. ولذا فهو يدعو إلى الرجوع إلى تراثنا البلاغيّ من باب آخر والبحث فيه (عدا الاحتمال الباهر في أن تصلنا بعض النصوص المفقودة، للجاحظ وسواه) عمّا قد يتجاوز الاهتمام بأساليب القول وفنون البيان، وهو الاهتمام الذي فرضه طغيان الاحتفال بالعبارة. فنقف، ربّما، على معالجات في أقسام أخرى من الكلام، كالحِجاج و«مختلف السبل التي ينتهجها صاحب النصّ وباني الخطاب ليُبلغ غرضه ويَحمل المخاطَب على ما يريده منه»، وسائر ما يدخل في باب ما انتهت إليه اللسانيّات «التداوليّة» وبلاغة الخطاب.

هذه الدراسة الموجزة هي في الواقع تمهيد للدراسة الرابعة والأخيرة، الحاملة عنوان «بلاغة / Rhétorique: في الخلفيّة المعرفيّة للمصطلح». فالمفردة اليونانيّة لا تتطابق ومفهوم المفردة العربيّة. ولئن اضطرّ البعض الى المطابقة بين المفردتين عن خطأ أو صواب، فإنّ من ترجموا مؤلّفات أرسطو أو اهتمّوا بها انتبهوا إلى الفارق بينهما فابقوا على المصطلح اليونانيّ في لغته الأصليّة وقالوا «ريطوريقا»، ثمّ لمّا تناول الفلاسفة كتاب أرسطو المخصّص لهذا المبحث سمّوه «الخطابة».

ذكرنا في عرض الدراسة السابقة ما حصل في التراث البلاغيّ العربيّ من تغليب للشعريّ (محسّنات الكلام وزيّن العبارة) على البرهانيّ والحِجاجيّ الذي يفترض توفّر الخطاب على عناصر عديدة: ١- الأخلاق المحمودة ومحبّة الحقّ والحرص على العدل، وهو ما تجمعه المفردة اليونانيّة Ethos؛ ٢- انفعالات المستمع وعواطفه التي يعمل الخطيب على إثارتها (Pathos)؛ ٣- مختلف وجوه الاستدلال المتحقّق بالقياس والاستقراء وبقيّة وجوه المنطق (Logos). ولا شكّ في رأي المؤلّف أنّ الفارق بين الحضارتين، اليونانيّة والعربيّة-الاسلاميّة، يقف وراء الفارق بين المسلكين ويفسّره: فقيام المدينة اليونانيّة على قاعدة سياسيّة ومؤسّساتيّة كانت السلطة فيها للقول المُقنع القويّ بالحجّة وقدرته على التأثير في الساحات العامّة وداخل السجال الديموقراطيّ (الذي كان لا يستبعد بالطبع تلاعباً بالكلام من النوع الذي برع فيه السفسطائيّون مثلاً) جعل الاهتمام ينصب على البرهانيّ والمشاجّي والتشاجريّ، ثمّ يليه الشعريّ. أمّا البلاغة العربيّة التي

التفتت إلى صورة الكلام وشكله وتلمّست السبل التي تمكّن من تحديد خصائص نصّ والتمييز بين نصّ نصّ، فقد «ظهرت تباشيرها في أحضان الشعر. والشعر وقْعه من إيقاعه، وفضله من هيأة القول فيه». والأمر في نظر المؤلّف محيّر، لا سيّما وأنّ النصّ المؤسّس للبلاغة العربيّة كتبه رجل محاججة ومناظرة، ونحن نجد في مؤلّفيه الكبيرين «الحيوان» و«البيان والتبيين» حديثاً فائضاً عن الخطبة وكلاماً في الكلام والمتكلّم والسامع وفي ما يجعل النصّ بليغاً مؤثّراً مُقنعاً. ثمّ إنّ الفكر العربيّ- الاسلاميّ عرف في فترات مختلفة فنوناً من الجدل والمناظرة والخلاف، بل إنّ علماً مستقلاً بذاته، ذلكم هو «علم الكلام»، «نشأ من الخلاف حول أصول الاعتقاد». لكنّ المعروف أنّ «نوازع السلطان» كانت «أصل خلاف عميق لم تستطع احتواءه مبادىء القرآن». ومع نشوء الفتَن ودبيب الفرقان بين الناس، «انفتح باب التأويل، وراجت سوق القول والخطَب. وكان الانتصار لشقّ على شقّ يقوم على حدّ السيف وعلى ترويض النصّ، حتّى يولد من المعنى ما يدعم الموقف ويشرّع له».

لكنّ هذا لا يغلق باب البحث. ويظلّ الأمل قائماً بالعثور على مباحث لم تصلنا، قد تكون أكثر ارتباطاً بمبحث الخطاب. كما يظلّ في وسعنا تسليط الضوء من جديد على المتوفّر من النصوص، فنلتفت فيها إلى شذرات ومقاطع تصبّ في مبحث تداوليّة اللسان. وإنّه لحلمٌ منعش لا سيّما وأنّ الخطابة المعاصرة، كما يبين عنه الأستاذ صمّود في جانب كبير من بحثه هذا، شهدت ولادة خطابة جديدة وإضافات في الأسلوبيّة والحِجاج وإستراتيجيّات الكلام تقوم على تجاوز الموروث الأرسطيّ باحتوائه تارةً وبنقضه طوراً.

هذا المسعى الممحّص الدؤوب هو نفسه الذي يقوم عليه الكتابان الآخران الجامعان دراسات في الخطاب الأدبيّ نظريّةً وتطبيقاً. في الأوّل منهما، يتوقّف المؤلّف عند مفاهيم صارت سائدة في النقد المعاصر ولكنّها محفوفة أحياناً أو غالباً بالغموض وإساءة الفهم. وهنا أيضاً يأتي كلام صمّود موضّحاً، ناقداً، منبّهاً، مصحّحاً أو مستدركاً. في «الأدب وتحويل الواقع» يحلّل نصّاً من «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسيّ، فيرينا أنّ كلّ نصّ مستحقّ لتسمية الأدب يظلّ يمارس تحويلاً للأدب يكبر او يصغر. فمطابقة النصّ الأدبيّ للواقع إنّما هي وهم. وهذا ما يسري حتّى على النصوص المنتمية، كما هو نصّ ابن حزم، إلى جنس أدبيّ من محدّداته «الوعد بالحقّ والعقد على الصدق»، أي طامحة إلى مطابقة الواقع فتخطىء طريقها بفعل طاقة الأدب التحويليّة هذه التي تسكنه وإن تأبّى هو ذلك. وفي «تحويل المنطوق كتابةً»، ينطلق من تفكير التوحيديّ في «الامتاع والمؤانسة»، فيرينا أنّ التحويل سائد أيضاً في الانتقال بالقول من وضع المشافهة إلى وضع الكتابة. فالانتقال من وضع يتّصل فيه القول بقائله وسياقه إلى وضع ينقطع فيه عنهما أو تضعف أواصره فيه، يفتح الكلام في نظره إلى إمكانات قراءة وتأويل متعدّدة. وبالمقارنة بين قصيدة مبكّرة وأخرى حديثة العهد لمحمود درويش، يتناول ممارسات التجريب في القصيدة العربيّة المعاصرة، ويتوقّف عند مسالة الابلاغ أو الايصال ومسالة المقروئيّة في الشعر الحديث. وبتركيز النقاش على ثالوث «القراءة واللغة والفهم» يطرق باب التأويل ويعمل على زحزحة الكثير من الاعتقادات السائدة عن الغموض والتعقيد ويهب القراءة دوراً أساسيّاً في تكوين العمل. وفي «الواقع والقابل للوقوع»، يدرس الأدب من حيث صلته بالمعلوماتيّة، ومن حيث نتائج السرعة والحركة وتأثيرهما على علاقتنا ببُعدي الزمان والمكان وما ينجم عنه من تحويلات أساسيّة لملكات الكائن الادراكيّة والتعبيريّة.

الكتاب الثالث، «في الخطاب الأدبيّ- قضايا تطبيقيّة»، مكرّس في ثلثيه الأوّلين للشعر التونسيّ المعاصر. في «الشعر التونسيّ المعاصر»، يستعرض مختلف تجارب الشعر التونسيّ من نهايات القرن التاسع عشر حتّى أيّامنا، ويحلّل علاقة الشعر بالجامعة والصحافة وهموم اليسار والصراع ضدّ السلطة ويتوقّف عند تجارب شابّة

وجريئة تفيد من المحكيّ واليوميّ وتستدخل نوعاً من الهذيان المقصود والسخرية واللعب. وتحت عنوان « «الأشواق التائهة» : مدخل إلى كون الشابيّ الشعريّ»، يحلّل قصيدة «الأشواق التائهة» تحليلاً متأنياً يكشف فيه عن ترابط الشبكات المعنويّة والبنيات الايقاعيّة. السمة المفارقة الأولى تتمثّل في الانزياح بين ادّعاء التجديد واللجوء إلى أدوات فنيّة قديمة. والثانية تتمثّل في الانزياح بين الاعلان أو الوعد والمتحقّق أو المنجز في القصيدة.

في دراسة بعنوان «الأدب وقضاياه في مؤلّف طه حسين « «خصام ونقد»»، يراجع المؤلّف قضايا أساسيّة عني بها عميد الأدب العربيّ، من الدفاع عن العربيّة الفصحى لغةً للكتابة إلى قضيّة الخضوع للسلطة فالخضوع إلى هذه السلطة الأخرى التي لا تقلّ في نظره خطورة عن الأولى والمتمثّلة في الجمهور. ويثير صمّود انتباهنا إلى مسألة أساسيّة في هذا الزمن البارد الذي تتعقّف فيه الأغلبيّة عن النقد الصريح والسجال العلميّ الحرّ والحِجاج الفنيّ الخلاق، منصاعةً إلى نزعة قبول وامتثال ومصالحة مدهشة بقدر ما هي مقلقة. كتب صمّود: «وإنّما الخصام رافد من روافد الأدب المهمّة، ومصدر من مصادر إغنائه، ونفخ الحياة في أصوله. هو الخلاف في الرأي وتعارض نظام القيَم يدعو الواحد إلى أن يتدرّع بتصوّراته الأدبيّة وثقافته العميقة الواسعة ليستمدّ منها ما به يستطيع أن يقدح الرأي بالرأي، ويقرع الحجّة بالحجّة، ويُعدّل التصوّر بالتصوّر سعياً إلى إذكاء جذوة الفكر وبسط مسائل الخلاف في الأدب حتّى تسطع الحقيقة ويرتفع عن الآراء الاختلاط والتشابه».

وفي الدراسة الأخيرة، «في نُقْلة المصطلح. نموذج من انحسار المجال الدلاليّ»، يتوقف عند مصطلح «الكتابة في درجة الصفر» لرولان بارت ويرينا نوعاً من إساءة الفهم متفشيّاً لدى نَقَلة بارت وعارضيه جعل القارىء العربيّ يتوهّم أنّ لغة كامو، التي طبّق عليها بارت المصطلح المذكور، هي «لغة سيّارة دارجة نستعملها في مخاطبتنا اليوميّة، في مقابل اللغة الأدبيّة المثقلة الرصينة الخاصّة بالكتّاب والأدباء». والحال إنّ بارت يرجع بالمفهوم إلى تطوّر تاريخيّ للشكل الأدبيّ واللغة الأدبيّة بدأ حيّياً لدى شاتوبريان وترسّخ لدى فلوبير وازداد فوراناً وإلحاحاً لدى مالارمه وبلغ قراره لدى كتاب العقود الأخيرة. تطوّر به ترتدّ الكتابة، كما كتب صمّود عارضاً بارت، «إلى نفي تنعدم بموجبه سمات اللغات الاجتماعيّة والأسطوريّة، لتقوم حالة من سكون الشكل وحياده، فتحافظ الفكرة على مسؤوليتها كاملة، ولا تشعر بالحاجة إلى التستّر وراء شكل ينخرط في حلبة تاريخ لم يعد ملكه». وهنا يجد كامل تبرير قول صمّود: «إنّ الاكتفاء بنقل المصطلح دون الانتباه إلى مجال استعماله والحقول الدلاليّة والمفهوميّة التي يغطّيها، يحكم على علاقتنا به بالسطحيّة، ويضعنا في موضع مَن بيده آلة يجهل مأتاها والثقافة التي صنعتها».

– عقل العويط، «سراح القتيل»، قصائد، دار النهار، بيروت.

بعد «ماحياً غربة الماء» (١٩٨١) و«المتكئة على زهرة الجسد» (١٩٨٥) و«تحت شمس الجسد الباطن» (١٩٩١) و«قراءة الظلام» (١٩٨٦) و«لم أدعْ أحداً» (١٩٩٤) و«مقام السروة» (١٩٩٦) و«إفتحي الأيّام لأختفي وراءها» (١٩٩٨)، يُصدر الشاعر اللبنانيّ عقل العويط مجوعته الثامنة تحت عنوان «سراح القتيل». ومنذ قصائده الأولى، امتاز العويط بلغة معتنى بها إلى حدّ التفنّن وأناقة البوح، فلا جامع يجمعها بهذا الضرب من الاهمال شبه المتعمّد الذي يميّز الكثير ممّا يُكتب اليوم تحت يافطة

«قصيدة النثر». وممّا لا شكّ فيه أنّه مثلما ابتلي الشعران العموديّ والحرّ بآلاف النماذج التي لا يفقه أصحابها من الشعر سوى صنعة النظم، فعلى النحو ذاته يبدو أنّ قصيدة النثر ستظلّ تبتلى بما لا يحصى من المحاولات التي لا تفارق الكلام العاديّ إلاّ بقوّة الوهم لدى صانعيها في أنّ ما يقولونه هو الشعر عينه.

باديء ذي بدء، تتموقع قصائد العويط الجديدة تحت علامة المفارقة وتصارُع الجهات: «كان عليّ أن أذهب لأرى الحياة من جهة الموت». يبدأ هذا الذي يتكلّم في القصيدة باحتضان حالته الداخليّة، أو بالسماح لها باحتضانه، فإذا هي احتدام وهيام بالاحساسات القويّة وانطباع بفعل الأشياء: «كنتُ أوحش من فلاة فذهبتُ ورأيتُ/ في العادة يكلّلني تاج اليقظة يضعني تحت التردّد/ لكنّ الشمس ضربتني/ صعقتني دورة القمر/ تيّمني إله الوحدة لم يوفّرني جنوح». قصائد محكومة بانتظار، بتوق للهبة، وإن تكن صادرة عن الجحيم: «في قفير الجحيم تصنعين عسلك/ فاضفريه بنعمة أنْ يُوكَل». وهناك حيث لا بوصلة، وفي تعارض الجهات، تظلّ العلاقة باللغة وبالنشيد نقطة توازن وامتلاء دائمة لأنها تجد في إفراغ نفسها وإعادة شحنها بالموجودات وبالهواجس ديدنها الأوّل: «أكلني ذئب الصمت تركني موحشاً تحت الأسرار/ لكنّي فعلتُ ما فعلتُ كي لا يُفسد النشيد العالي نبرةَ شقيقه الخفيض/ أسكنتُ لغتي عتمة النهر فعلتُ هكذا بجسدي وأفكاري/ أهملتُ النثر ومديح الحياة كي لا أعلن معناي».

ثمّة شخصنة للموت، واستدعاء له لا كتجريد وإنّما كأقنوم حيّ، على نحو ما يحدث في المسرح التراجيديّ. دعوة ليرفع الموت الكلفة بينه وبين هذا الذي يخاطبه، لكنْ من أجل غاية معكوسة قوامها تثمين الحياة: «قد أُشغلكَ بهوس تمجيد الطفولة وبالعشيقة الحياة/ قد أقاسمك رغيفي دموعك ومرونة العينين في الفشل/ قد أسترق ولعك بسخرية أعماري وبشهوة الاستمرار... ربّما أستمهلك بعض الفصول ليدّخر الأصدقاء قليلاً من الثروات والسنين/ كي يعودوا بلكنات ضاحكة/ ربّما أكتب سيرتك المضنية وأضفي عليك نكهة التمويه/ ربّما أيضاً تضع حدّاً لبدائيّتي في اجتناب الأمل.»

ومثلما يتمّ استئلاف الموت، فالأطار والفضاء والغرفة يساقون إلى صداقة وإلى شعائريّة تمنح الأشياء روحاً مضافة وتساهم في تقريب العالم: «الغرفة كتاب الجسد/ حجارها جماعة الروح ومفكّرة امرأة/ صفحتها بداية ونهارها تصنعه نافذة/ ملائكة سابقون يعزفون/ كائن يحاور حياته على الجدران/ يأوي إلى ثيابه ولا ينام». والخارج نفسه مستدخَل في هذه الطقوسيّة ومتغمَّد بكثافة روحيّة لا تعود المسافات تتمتّع إزاءها بجهامتها المعهودة: «جرس في الجوار يقرع لقدّاس الأحد/ أناس يتنزّهون في صلواتهم/ طريق يؤدّي بنفسه إلى غموض النهر/ ضجيج الخارج يتردّد خافتاً من بعيد/ هاتف يرنّ/ لا شيء هنا سوى المكان».

ومثلما كان للّغة والقصيدة حضورهما الأساسيّ في شعريّة العويط، فالشاعر، لا الشاعر المتكلّم نفسه كما يمكن أن نتوقّع في مقاربة نرجسيّة، بل فنّان الصمت والكلمات بعامّة، يتلقّى في قصيدة «الشاشة» سلسلة من التحديدات العميقة التي تنتهي بأن تشكّل له بورتريتاً كليّاً. وإذا هو رشاقة وحركة، خفّة وامتلاء وكرم مطبوع وثقة مباركة وتحرّر نهائيّ: «هوذا الشاعر/ خفيف الأجنحة كريم

اليدين/ يعرف شجر الغابة يستظلّ لا يقطف الثمر/ بصقور عينيه يدوّخ الطرائد/ بخفّة روحه يضرب صحراء الشاشة/ عميقاً يسافر/ لا يراعي شمس العقل ولا يُضجره طيران/ مقامراً يغيب في أفق المعنى/ يحطّ على عتبة الغموض لا تزعل منه الأوراق/ يجلس يقيم لا يتكلّم...» وفي قصيدة أخرى عنوانها «الشاعر»، يتوجّه الخطاب إلى الجماعة، التي هي أبداً في سوء تفاهم والحقيقة الشعريّة: «لا تشفقوا عليه. أقتلوه بشعره/ كلّما فعلتم نزف رشده أو تدفّق نبع في الجوار ليروي أعشاب المقتلة»، «يحيا بالحدس. خارج الذاكرة يقيم، وفي جروح الصفحات»، «لا تعنّفوه إذا ضلّ السبيل. يشبه الساقية كلّما فازت على صخرة أو التفّت على جبل».

لكنّ الأنا المتكلّمة في القصيدة والتي تبدو في ما سبق من الكلام متطامنة لرحابة النشيد، لا يعدم أن تشعر بضيق إطارها الحيويّ فتهرع للاغتراب. وكيف يكون الأمر بخلاف ذلك، والقصيدة من آياتها التعارض، ومن سجاياها تدمير الألفة ما إن تهدّد بالتحوّل إلى معتقل أو سور. هكذا، وبنبرة تذكّر، إنّما من بعيد، بتمنيّات پسوا التي لا تحمل من السذاجة إلاّ مظهرها، يطلق الشاعر جملة تمنيّات: «كنت أفضّل أن أولد لا شجرةً/ بل ربّما بصيصاً في عتمة/ أو صخرة مطلّة على النوم/ لكان هذا أقرب إلى التملّص من غواية اليأس ومن تسلّط الشفقة/ .../ كنت أفضّل أن أولد في أصقاع الصين النائية/ في قبيلة أفريقيّة/ لأتكلّم بلهجات لا أفهمها/ وأؤدّي حركات لا تعبّر عن أفكار واضحة/ لكانَ هذا أقرب أيضاً إلى تصديق عجزي.»

وتتمثّل إحدى ذرى المجموعة في قصيدة «المسيح» التي يتفنّن الشاعر فيها في مخاطبة يسوع، مخاطبة هي سلسلة مبرومة بلا هوادة من الابتعاد والاقتراب، من التخلّي في اتّجاه ذاتيّة يتيمة مضطلعة بفقرها الأساسيّ ومن التجلّي في إخائيّة متقبّلة في محدوديّتها وبرغم انعدام التيقّن من جدواها. يبدأ هذا بتعيين منطقة يتصارع فيها الجهل والمعرفة على نحو سيمنح القصيدة المطوّلة هذه، تطويلاً موفّقاً، توتّرها الحادّ بين وتيرتين لا ترجح كفة أيّ منهما في نهاية الخطاب: «منذ ألفين أسألك مَن أنتَ يا قتيلي/ لكن لا الجهل أفضى بي إلى ميناء أمان/ ولا المعرفة أودت بي إلى برّ يقين/ جاهلك أنا وعارفك أيّها السؤال الهارب/ يا ربّي ويا جهلي.» ثمّ تبدأ سلسلة من المكاشفات المُلحفة هي أبعد ما تكون عن التجديف، ولا مكان للتجديف في خطابٍ هو بالدرجة الأولى إخائيّ: «مرّةً رأيتك توقظ الموتى وهم نيام/ فسألتُك أنْ تنبّه موتاي فلم تفعل/ وسألتُك أن تُبعد عنّي تلك الكأس وكؤوساً أخرى/ وأن ترفعني إلى أماكن شاهقة/ لكي يكون سقوطي عظيماً في الحبّ/ وأن تناديني كشجرة زيتون وحيدة/ وسألتك أن أفزع إليك كلّما همّتْ بي حياة أليمة/ وسألتكَ/ لكنّ دمعة لم تنزلق على وجهك الساكت/ ولا خرجتْ من ثيابك قوّة غريبة».

وتتمثّل ذروة أخرى لهذه المجموعة في قصيدة «نهر». وعلى الأرجح أنّها بورتريت داخليّ للشاعر أيضاً. وتتميّز هذه القصيدة بطرافة لغويّة، فهي ترصف بعضاً إلى جوار بعضٍ عشرات العبارات المبدوءة جميعاً بـ«ليس» النافية. وتراصف العبارات ما هو بالتلقائيّ، بل تتحكّم به دربة إيقاعيّة تبرز خصوصاً لدى قراءة القصيدة بصوتٍ عالٍ: «لستُ شوكة الرّمال لستُ الرماد لستُ أرضاً محروقة

للصديق أو العدوّ لستُ سراب المطر. لستُ الطمأنينة لستُ لقمةً سائغة لستُ الحائل دون الهواء. لستُ للبرّ لستُ لخراب البحر لستُ شرود الورد في تيه الحقول. لستُ شهوة السبحة لستُ القدّيس لستُ رونق الشيطان لست نشوة جهنّم لست فردوساً لست القمر المظلم في السماء لستُ الكوابيس ولا وجهاً كتوماً على صفحة نهر. لستُ المستهاب بين الملوك لستُ رئيس المتمرّدين لست بائع الصحف لست قنديلاً في الأروقة ولا عتمة في الضمير...»

عبر هذا كلّه، وكما في مجموعاته السابقة، يتوصّل العويط إلى تشكيل عالم شعريّ بالغ التميّز والشخصيّة. عالم تتألّف عناصره من طبيعة خارجيّة أسبغ عليها ظلالاً روحيّة واستدخلها بلا قسر، فكان شاعر المكان الشخصيّ ومغنّي فضاء يمكن نعته بالتواصليّ لفرط ما تجاهد العزلة فيه للاستضاءة بخارج مطوّع تارةً ونافر طوراً. ثمّة في هذه القصائد طيبة أساسيّة ما هي بالمستكينة ولا بالمتخاذلة، وكرم جارف ينتهي إليه الشاعر بعد إمعان طويل بالمقتلة يعفيه من أن ييأس من الأحياء. وهذا العالم تتعهّد بتشكيله لغة مطواع ومشتغلَة، ثقيلة وفي الأوان ذاته متحرّرة، سكرى من غير بطر، وآسرة من دون غواية مقصودة لذاتها.

ك.ج



(69) 2001

ISSN 1607-7024
AL-KARMEL(Ramallah)